Guía del escritor de ficción

Edwin Silberstang



GUÍA DEL ESCRITOR DE FICCIÓN

EDWIN SILBERSTANG

ÍNDICE

Guía del escritor de ficción
Un libro de Peanut Press
Publicado por peanutpress.com
www.peanutpress.com
ISBN: 0-7408-0216-X
Primera edición de Peanut Press

ESTA EDICIÓN HA SIDO PUBLICADA POR: ACUERDO CON

Ediciones Cardoza
Apartado de correos 1500 Cooper Station,
Nueva York, NY 10276
Teléfono (718)743-5229
Fax (718)743-8284

Creado con Vellum

LIBROS DE EDWIN SILBERSTANG

Novelas

Rapto de gloria

Pesadilla de la oscuridad

Dulce tierra de libertad

Perdedores Llorones

Ojos de serpiente

Abandonado

NO FICCIÓN: LIBRO DE JUEGOS DE PLAYBOY

Guía de Las Vegas

Juego inteligente en el casino

Juega al bridge esta noche

Juega al Pinochle esta noche

JUEGA AL AJEDREZ ESTA NOCHE: CÓMO APOSTAR Y GANAR

Guía Playboy del juego de casino

Guía Playboy de Dados

Guía Playboy de la ruleta

Guía Playboy del Blackjack

GUÍA PLAYBOY DEL BACCARAT: GUÍA PLAYBOY DE APUESTAS DEPORTIVAS

Guía Playboy de apuestas de baloncesto

Guía Playboy de apuestas de béisbol

Guía Playboy de apuestas de fútbol

ESTRATEGIA GANADORA EN EL PÓQUER: GANAR DADOS DE CASINO

Guía del ganador en el juego de casino

Guía Silberstang del póquer

Nueva Guía Americana del Juego

Guía del ganador de apuestas deportivas

GANAR AL BLACKJACK PARA EL JUGADOR SERIO: PÓQUER GANADOR PARA EL JUGADOR SERIO

Manual para ganar al póquer

Manual para ganar al bridge

Enciclopedia Silberstang de juegos y apuestas

Como J. Edward Allen

Lo básico para ganar al póquer

Lo básico para ganar al Video Poker

Lo básico para ganar al Keno

Lo básico para ganar a la ruleta

Lo básico para ganar a los dados

Lo básico para ganar al Blackjack

Lo básico para ganar en las tragaperras

Lo básico para ganar al Caribbean Stud Poker y Let It Ride

Cómo ganar en las apuestas deportivas

Dados ganadores para el jugador serio

Vencer a las probabilidades

COMO MONTGOMERY COE: LO BÁSICO PARA GANAR AL BRIDGE

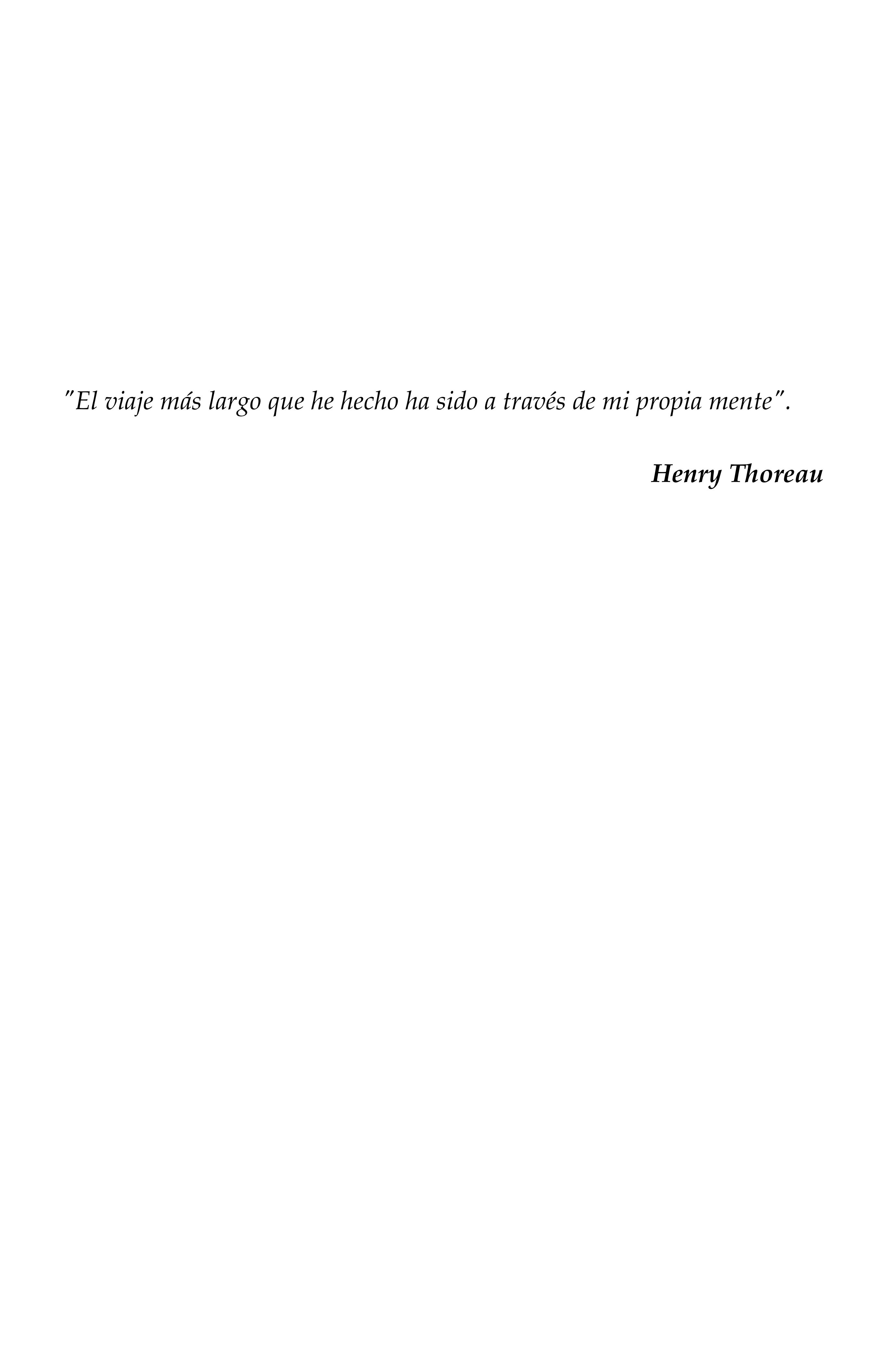
Como Whitney Cobb

Lo básico para ganar en las carreras de caballos

Como Jacob Cantrell

Conceptos básicos para ganar al ajedrez

A Melissa y Stephanie



"El viaje más largo que he hecho ha sido a través de mi propia mente".

Henry Thoreau

INTRODUCCIÓN

Como cualquier lector potencial de esta obra, yo soñaba con que me publicaran, con ser escritor profesional. Los sueños no son fantasía; los sueños son capaces de hacerse realidad. A mí se me hicieron realidad y a ustedes también. No fue un camino fácil para mí. Aunque escribí relatos cortos y asistí a cursos de escritura creativa en la universidad, durante los doce años siguientes no escribí nada. Mi máquina de escribir yacía en el fondo de un armario de mi apartamento, sin usar y acumulando polvo.

Recordando aquellos años estériles, ahora me doy cuenta de que no estaba dispuesto a poner a prueba mi sueño. ¿Y si intentaba escribir y fracasaba? ¿Y si mi trabajo no servía para nada y era rechazado? ¿Dónde estaría entonces, sin mi sueño? Por suerte para mí, conocí a un amigo que, aunque no sabía nada de escritura creativa ni de literatura, conocía las aspiraciones humanas. Era psiquiatra y le conocí mientras ejercía la abogacía.

Me empujó a escribir haciéndome una pregunta que nadie me había hecho antes. "Si pudiera hacer cualquier cosa en este mundo, cualquier cosa, ¿qué haría?". Descarté la pregunta porque me parecía absurda. Después de todo, ¿qué tenía que ver eso con la vida? Pero él insistió en que tenía todo que ver con la existencia limitada de uno

en este duro mundo. Así que le dije que sería escritor. Entonces me hizo otra pregunta directa. "¿Por qué no escribía?” Al fin y al cabo, si no le daba una oportunidad a la escritura, siempre me arrepentiría, y me despertaría un día, un anciano viviendo de arrepentimientos, una triste forma de mirar atrás en la vida.

Aquella noche me fui a casa, desempolvé la máquina de escribir y empecé una novela, una novela que acabó publicándose. De alguna manera, sus preguntas abrieron en mí una compuerta de energía; y a partir de ese momento, me convertí en escritor. No tengo que hacer a ningún lector de este libro la misma pregunta que él me hizo a mí. Conozco su respuesta. Lo importante es enfrentarse a su sueño y escribir.

Este libro está dividido en dos partes casi iguales. La primera trata de mi vida como escritor, y la segunda, del arte y el oficio de la ficción. Este libro es una guía práctica para escribir ficción, ya sea novela o relato corto. Lo escribí cuidadosamente, recordando bien todos los escollos de mi carrera de escritor, y también todos los triunfos. En la primera parte de la obra, que trata de mi vida, muestro que ser autor es algo más que poner palabras sobre el papel. Es una actitud, una forma de ser, una manera de ver el mundo y a los seres humanos que lo habitan.

Señalo que el papel del escritor no es juzgar, sino comprender, no moralizar, sino maravillarse. Debe estar abierto a todas las experiencias y abrirse a sí mismo para no cerrarse a ningún sentimiento. De este modo, el escritor es libre de escribir sobre todo el espectro de emociones humanas, porque esas emociones se comprenden y se sienten de verdad.

Henry Thoreau escribió que el viaje más largo que había hecho era a través de su propia mente. Hay una verdad sublime en esa afirmación, y como escritores, todos hacemos ese viaje más largo. Es un

viaje de descubrimiento, y cuando nos adentramos en nuestra propia mente para escribir creativamente, aprendemos mucho sobre nosotros mismos. Es la mejor terapia del mundo.

Cuando yo estudiaba escritura creativa en la universidad, no se trataba nada de esto, pero lo que acabo de exponer es más importante que saber qué es un punto de vista o si hay que escribir en primera o tercera persona. Un escritor debe digerir su experiencia y luego presentarla al mundo con veracidad. Debe escribir la verdad, por dolorosa que sea, para que los demás se conmuevan con lo que escribe. Todos los sentimientos son universales, ya sean de tristeza o de alegría, de pérdida o de ganancia, de angustia o de felicidad. Una madre que pierde un hijo siente el mismo dolor tanto si vive en Borneo como en Hoboken, Nueva Jersey.

Si usted, como escritor, toca esta fibra sensible universal, conmoverá a los demás, y conmover a sus lectores de esta manera es uno de los puntos culminantes de escribir ficción. Además de las palabras escritas, ser escritor tiene otros aspectos prácticos. En la historia de mi vida, intento mostrar la confianza que uno necesita en sí mismo. Un escritor es un individuo único, aparte de aquellos que nunca se pondrán a prueba. Muchos de estos individuos están celosos de alguien que es creativo y atacarán sutilmente la confianza del escritor en sí mismo.

Muestro las trampas de enseñar el trabajo a amigos y aficionados, los peligros de perder la fe en uno mismo y la dedicación necesaria para ser escritor. Trato asuntos muy prácticos, desde presentar trabajos hasta conseguir un agente o trabajar con un editor. Como escritor profesional, he pasado por todo lo que te encontrarás como aspirante a escritor. Los rechazos y los fracasos, así como las alegrías y los éxitos, aún están frescos en mi memoria.

He compartido con ustedes estos momentos altos y bajos con toda la sinceridad que me ha sido posible. He mostrado lo fácil que es desaprovechar una oportunidad de publicar y cómo, si uno cede lo suficiente ante un editor, una obra de la que se siente orgulloso puede convertirse en polvo estéril.

Antes de escribir este libro, no me fijé en otras obras sobre la escritura. Quería presentar lo que he aprendido en treinta y cinco años, sin el lastre de concepciones previas o ideas equivocadas. Creo que mi libro es único en varios aspectos.

Por un lado, he hablado de más de cien escritores, tanto fuertes como débiles. He incluido numerosas citas de varios de estos escritores para ilustrar diversos puntos. Además, he escrito un buen número de escenas ilustrativas, mostrando cómo puede ampliarse la narración en primera persona y cómo evitar el sentimentalismo, por poner un par de ejemplos.

He intentado abarcar todos los aspectos de la escritura, desde el inicio de la obra hasta el contrato del libro, desde el punto de vista hasta la novela de género, desde el lenguaje y las imágenes hasta la extensión que debe tener una novela, desde el diálogo eficaz hasta el mercado del relato corto. Creo que este libro será una herramienta inestimable para el aspirante a escritor y el escritor principiante. Será una guía en la que podrá confiar y, con suerte, una inspiración cuando su energía o su confianza en sí mismo flaqueen.

Mi objetivo es convertirte en un escritor de éxito, permitirte abrirte y conmover a los demás, enaltecerte como escritor. En mi opinión, no hay mejor profesión ni otro ámbito de la actividad humana que emocione y conmueva a los demás como escribir ficción. Hacerlo, conmover a una generación tras otra si tienes la suerte de que tu obra perdure, es alcanzar la inmortalidad. ¿Qué mejor sensación de logro que ésta?

MI VIDA COMO ESCRITOR

1 CÓMO ME CONVERTÍ EN ESCRITOR

Desde que tengo uso de razón, he querido convertirme en escritor profesional. Quería ver mi nombre en el lomo de un libro, en la portada de una sobrecubierta. Quería ver mis relatos publicados en las principales revistas literarias. Quería escribir, exaltarme en lo que consideraba la mejor de las profesiones posibles.

Yo era un ávido lector. Cuando a los ocho años cumplí los requisitos para obtener el carné de la biblioteca, mi madre me llevó a la sucursal local y me consiguió uno. Leía todo lo que podía, desde libros para niños de la época hasta el Reader's Digest, al que estaban suscritos mis padres. Para mí era lo mismo. Había historias que leer y yo las leía. A los catorce años, ya podía ir a la sucursal principal de la Biblioteca Pública de Brooklyn, situada en Grand Army Plaza. Había que hacer dos transbordos de tranvía desde donde yo vivía, cerca de Kings Highway y East 2nd Street, pero soporté el largo y tedioso trayecto para estar entre todos aquellos libros, libros que podía hojear y llevarme a casa.

Al no tener formación literaria ni una familia que me guiara en la lectura, estaba solo. Aún recuerdo cuando cogí una colección de relatos cortos de Hemingway y los hojeé. Había historias de adolescentes en los bosques de Michigan. Me cautivaron. Me llevé sus obras a

casa y las leí de un tirón. Adiós a las armas, También sale el sol, incluso Los torrentes de primavera.

El estilo de Hemingway era sencillo. Utilizaba las palabras adecuadas y nunca buscaba un efecto literario. Yo devoraba su obra, relatos y novelas llenos de aventuras y tipos duros, hombres que vivían según un código. El único problema que tuve fue con The Sun Also Rises. Por mucho que lo releía, no conseguía entender qué le pasaba a Jake Barnes. ¿Por qué no podía retener a Lady Brett Ashley? En aquellos días no sabía nada de crítica literaria, ni dónde encontrar respuestas a las preguntas literarias que me desconcertaban.

Realmente no había nadie a quien pudiera preguntar sobre la novela. En el instituto, nos ocupábamos de Silas Marner y obras por el estilo, libros que no tenían ninguna relevancia para mí, ¡no después de Hemingway! En la introducción de una de sus novelas, había un prólogo de un crítico literario que mencionaba que Hemingway era amigo de F. Scott Fitzgerald, así que empecé a leer a Fitzgerald. This Side of Paradise fue la primera novela suya que leí. Luego El Gran Gatsby.

A través de Fitzgerald conocí a John Dos Passos, y leí USA. Luego Los tres soldados. De Fitzgerald pasé a James T. Farrell. Devoré la trilogía de Studs Lonigan como un adicto al chocolate devoraría una caja de bombones suizos. Tres novelas sobre un adolescente y su crecimiento hasta la juventud y una muerte trágica. En aquella época me encantaba el estilo naturalista de Farrell. Leí a Ellen Rogers y descubrí la filosofía de Nietzche, propugnada por el personaje masculino principal, cuyo nombre no recuerdo ahora. Más tarde utilicé una frase que él había utilizado en la novela. Cuando estaba en un baile en la universidad y le pedí a una estudiante que bailara conmigo, y obtuve como respuesta "No bailo con nadie", le dije "Yo no soy

nadie". No bailó conmigo a pesar de esta réplica, pero me lanzó una larga mirada interrogativa que valió el precio de la entrada.

Me quedé mucho tiempo con Farrell. Leí toda la tetralogía de Danny O'Neill y My Days of Anger me cautivó. Aquí había un libro sobre alguien como yo, un solitario, un chico perdido en los libros, con aspiraciones literarias. Hoy colecciono las obras de Farrell, especialmente sus primeras ediciones. Ahora es difícil leerlo en serio, y veo sus defectos, sobre todo la sobreescritura que surgió de su estilo naturalista, pero en aquellos días era mi ángel de la guarda.

Así que seguí leyendo, recibiendo pistas en prefacios y prólogos sobre a quién leer. Thomas Wolfe, John Steinbeck, incluso William Faulkner, que era difícil de leer para un chico de 14 o 15 años. Pero seguí leyendo. Me abrí camino a través de la literatura americana moderna en la gran biblioteca. Cuando me gradué a los dieciséis años en el instituto James Madison de Brooklyn, me matriculé en el Brooklyn College. Era 1946, el año siguiente al fin de la guerra, y era difícil entrar en la universidad con millones de veteranos matriculándose al mismo tiempo.

Me licencié en Filología Inglesa en el Brooklyn College y pasé allí un año antes de trasladarme a la Universidad de Michigan, atraído por los premios de escritura Avery Hopwood. Mi familia tenía poco dinero en aquella época, muy afectada por la Gran Depresión. Pero la matrícula era barata y yo tenía tres trabajos a la vez en la escuela, y lavaba platos y fregaba suelos en la cooperativa local para poder comer una semana por 5 dólares.

Lo que más me sorprendió de Michigan fue su enorme biblioteca. No sólo tenía derecho a un carné de la biblioteca como estudiante, sino que tenía privilegios de apilado, algo de lo que nunca había sido consciente. Podía recorrer las estanterías sin pasar por el bibliotecario y coger los libros que quisiera leer. Y leí todo lo que encontré.

Michigan tenía un alumnado más variado que el Brooklyn College. Había estudiantes de todos los estados de la Unión y prácticamente de todos los países del mundo. Conocí a genios que estudiaban ruso para leer a los grandes escritores rusos en el original. Me encandilaron Tolstoi y Dostoievski, Turguéniev y Chéjov.

A partir de la literatura rusa, amplié mis horizontes. Leí a Proust y a Balzac, a Thomas Mann y a Stendhal. No leía estos libros para cumplir los deberes de clase, sino por placer. Me especialicé en Filología Inglesa y solía leerme todo el temario obligatorio antes de empezar las clases. La mayoría de las clases me aburrían. Empecé a darme cuenta de que los profesores dependían de los críticos literarios para formar sus opiniones. Una vez que los profesores citaban a los críticos, se esperaba que los estudiantes escribieran sus comentarios y los regurgitaran a la hora del examen.

Así que leía a los críticos, a menudo discrepaba de sus opiniones e intentaba mostrar mi desacuerdo en clase. Pero la clase solía aburrirse e impacientarse si yo interrumpía las monótonas clases del profesor. Los alumnos querían ponerse manos a la obra; querían escribir apuntes para estudiar después para los exámenes. Fue entonces, a los dieciocho años, cuando descubrí la poesía. Me hice con un ejemplar de la Antología de la gran poesía moderna de Oscar Williams, que me sirvió de introducción a los grandes poetas americanos, irlandeses y británicos del siglo XX. A partir de ahí estudié a los poetas más antiguos y especialmente a Shakespeare.

Fui a Michigan en gran parte por los premios Hopwood, que estaban abiertos a los estudiantes. Después de haber leído tanto y de haber hecho un par de cursos de escritura creativa, escribí una obra de teatro y la presenté al premio de dramaturgia. Perdí, con razón. También empecé a escribir relatos cortos y los envié a revistas como Esquire y The New Yorker. Todos fueron rechazados. Al recordar

esta experiencia, me doy cuenta de que hay un abismo entre leer mucho, incluso a los clásicos y la buena literatura, y escribir. Escribir es un oficio y un arte. Antes de ser arte, hay que dominar el oficio. Yo no dominaba el oficio y, lo que es más importante, no me había abierto a la escritura. Era joven e impaciente, pero sin ninguna experiencia real del mundo, especialmente del mundo interior de los sentimientos. Como escribió tan sucintamente Henry Thoreau: "Qué vano es sentarse a escribir cuando no te has levantado a vivir".

Los cursos de escritura creativa que tomé en Michigan eran inútiles. Los estudiantes leían su trabajo en voz alta y se criticaba el trabajo, pero nunca se discutía la esencia pura de lo que significa ser escritor. Y esto no tiene nada que ver con las palabras en el papel, como descubrí más tarde.

En mi último año de carrera, mi padre, que era un abogado en apuros en Nueva York, tuvo una larga discusión conmigo. ¿Qué iba a hacer con mi título de inglés? No quería ser profesor, sino escritor. ¿Cómo iba a ganarme la vida? Me sugirió que tuviera una profesión, y como no me interesaban las ciencias, la medicina quedaba descartada. Empujado por sus significativas intenciones para mi futuro, hice el examen de aptitud para Derecho un sábado de mi último año, perdiéndome el partido de fútbol Michigan-Indiana. Me fue muy bien y le dije a mi padre que me presentaría sólo a tres facultades de Derecho: Harvard, Yale y Columbia, las tres mejores del país. Si alguna me aceptaba, iría a la facultad de Derecho; si no, intentaría abrirme camino de alguna manera en el ancho mundo, con mi sueño intacto de convertirme en escritor.

Sabía que no tenía ninguna posibilidad de que me aceptaran. No había hecho ningún curso de pregrado. Así que me quedé de piedra cuando la Facultad de Derecho de Columbia me felicitó por mi aceptación. Y tras graduarme en Michigan, y trabajar un verano en una

planta procesadora de aceitunas y marachino en Coney Island, entré en los sagrados salones de la facultad de Derecho.

Los profesores eran brillantes y elegantes, pero a mí no me interesaba el Derecho. En aquella época tenía la ilusión de que superar las dificultades era el camino hacia el éxito. Hoy sé que no es así. Déjate llevar por tu talento y el camino estará pavimentado de éxitos. Pasé un semestre tambaleándome, aburrido e incapaz de interesarme. Después del semestre me trasladé a la escuela de posgrado de inglés, pero eso me aburría. Quería escribir, no hacer un máster. Era 1951 y la guerra de Corea hacía estragos.

Yo era 1-A y no pedí un aplazamiento de estudios. El ejército parecía mejor opción que Columbia. Me pondría a prueba como hombre en una guerra. Cumplí mis dos años de servicio, sin ir al extranjero pero pasando mi tiempo como agente especial en el CIC, el Cuerpo de Contrainteligencia. Fue un trabajo fascinante, y recuerdo mis días en el ejército con gratitud. Evité el combate en Corea sólo gracias al alto el fuego decretado por el Presidente Eisenhower. Durante mi estancia en el ejército me ocurrieron muchas cosas. Me casé y, cuando me separaron del servicio, tenía un hijo y pronto vendría otro en camino. No hice nada durante varios meses como civil, salvo algún trabajo como vendedor inmobiliario, y luego empecé a estudiar derecho, esta vez matriculándome en la Brooklyn Law School.

Los tres años que pasé allí no son más que un borrón en mi memoria. Tuve dos, y luego tres hijos; trabajaba a jornada completa durante el día e iba a la facultad de Derecho todas las tardes del año. Tenía un matrimonio infeliz. Mi sueño de convertirme en escritor estaba ya bastante enterrado. Después de aprobar el examen de acceso a la abogacía, empecé a ejercer con mi padre, otro más de la larga lista de errores que cometía en aquellos días. Fui admitido en el colegio de abogados de Nueva York en 1958, y mi práctica al principio era

general, ya que teníamos un despacho a pie de calle en Borough Park, Brooklyn. Como mi padre también tenía licencia de agente inmobiliario, empecé a especializarme en derecho inmobiliario, ocupándome de contratos y cierres, a veces tres o cuatro por semana. Y llegaron otros trabajos.

En el transcurso de un día, redactaba un testamento, presentaba denuncias en casos de lesiones automovilísticas, me reunía con un mafioso para hablar de un próximo juicio, dictaba pliegos de cargos, etcétera. Y por supuesto estaba el trabajo inmobiliario. Estaba enterrado en el ejercicio de la abogacía. Pasaron los años.

En 1959, tras siete años de matrimonio, me mudé de nuestra casa en el barrio de Manhattan Beach, en Brooklyn, a un pequeño estudio situado a un kilómetro y medio de distancia. Fue una época devastadora para mí, pues dejaba tres hijos, pero me las arreglaba para verlos todos los fines de semana. Cuando me divorcié, lo único que tenía del matrimonio era una bolsa de lona llena de ropa. Empecé de cero.

Me mudaba de vez en cuando, cada vez cuesta abajo. Ahora me doy cuenta de que los lugares en los que vivía reflejaban mi actitud ante la vida. Empecé a salir en serio con una mujer, pero no era más que un reflejo de mi esposa. Rompimos, en una época en la que yo vivía en una habitación del sótano. Estaba tocando fondo en mi vida personal. De allí me mudé a un edificio de apartamentos recién construido en el barrio de Flatbush, en Brooklyn. Ahora tenía un apartamento de una habitación, con algunos muebles decentes. Pero seguía perdido.

Seguí ejerciendo la abogacía, sintiendo cada vez más tensión y presión. Aunque vivía solo, no intentaba escribir. Ni siquiera quería pensar en escribir. Me veía a mí mismo como un fracasado, uno más de los millones de neoyorquinos enterrados en trabajos sin futuro.

Ahora ganaba más dinero, pero mis días estaban llenos de tensión y desesperación. Mi vida no tenía sentido.

Llegaron los años sesenta. En 1962 yo tenía treinta y dos años, y entonces mi vida cambió. Un encuentro fortuito resucitó mi sueño de escribir y dio un vuelco a toda mi vida. Representaba a un especulador inmobiliario que poseía algunas propiedades en Crown Heights, una zona de Brooklyn no muy lejos de la biblioteca pública de Grand Army Plaza. En aquella época los afroamericanos se estaban instalando en la zona y concerté un contrato en mi despacho para la venta de uno de sus edificios.

El comprador era un hombre negro de más o menos mi edad. Vino con un abogado y nos presentaron. Su nombre era Albert Crum. Ahora, en Nueva York, los bienes raíces son un asunto complicado. En California, donde resido, los contratos son formularios estándar, el dinero se deposita en una sociedad de garantía bloqueada y, una vez acordada la hipoteca, el comprador va a la sociedad de garantía bloqueada y recibe las llaves de la propiedad.

Pero en el Nueva York de entonces, cada transacción inmobiliaria era un asunto complejo. El contrato lo preparaba el abogado del vendedor y se lo entregaba al abogado del comprador. Los errores podían costar al cliente cientos y a veces miles de dólares. En este caso, el abogado del comprador no sabía mucho de bienes inmuebles. Eso me quedó muy claro. Así que le llevé aparte y le pregunté sutilmente si iba a oponerse a varias cláusulas del contrato que yo había preparado. Me miró sin comprender y me dijo que sí.

Volvimos a sentarnos, él se opuso y llegamos a un acuerdo. Durante todo este tiempo, su cliente observó atentamente el procedimiento, agachado en su silla y diciendo: "mmm, mmm, mmm". El contrato fue firmado por ambas partes, y la firma del comprador era

Albert Crum, M.D. Todos nos dimos un cordial apretón de manos, y le deseé suerte al Dr. Crum con su nuevo hogar.

Pasé a otros asuntos, olvidándome de este trato en particular. La hipoteca era responsabilidad del comprador, y cuando se conseguía una, teníamos un cierre, otra reunión, esta vez con un representante del banco y una compañía de títulos. Tenía todo tipo de tratos en trámite como este. No era nada extraordinario. Pero unas dos semanas después del contrato, recibí una llamada del Dr. Crum.

Me puse al teléfono y, después de que se presentara, le expliqué que en realidad no podía hablar del asunto con él personalmente, ya que tenía un abogado, y que me llamara su abogado. Pero no quería hablar del contrato anterior. Quería que le representara en la compra de otra propiedad. Me sorprendió un poco, pero acepté y quedamos en reunirnos en el 120 de Broadway, en el Guaranty Trust Building, para hablar del trato. Quedamos en vernos la tarde del contrato y repasar el trato.

Hubiera preferido tener más tiempo para discutir el asunto, pero él era médico y estaba ocupado, así que la noche siguiente entré en el vestíbulo del 120 de Broadway, y allí estaba él. Lo que más me sorprendió fue la amplia sonrisa que esbozó al verme. Me estrechó la mano calurosamente y me preguntó dónde podíamos sentarnos a hablar. Había un restaurante en el sótano del edificio y bajamos allí a tomar una copa y hablar del trato.

Me informó a grandes rasgos sobre la propiedad, pero estaba más ansioso por hablar de otras cosas. Me hizo todo tipo de preguntas: cuánto tiempo llevaba ejerciendo la abogacía, si me gustaba, etcétera. Y me habló un poco de sí mismo. Se había graduado en la Facultad de Medicina de Harvard, y era uno de los dos negros de su promoción. El otro era un príncipe nigeriano. Ahora estaba en el Instituto

Psiquiátrico del Hospital Presbiteriano de Columbia, terminando su residencia en psiquiatría.

Hablamos durante una hora, luego subimos al despacho del abogado y me encargué del contrato. Esta propiedad estaba a una manzana de distancia de la otra que había comprado, y ahora me daba cuenta de que la compraba como inversión. Después del contrato, en lugar de despedirse, insistió en que fuéramos al Village a cenar algo tarde. Nos sentamos a comer en el restaurante Derby de la calle McDougal y me hizo más preguntas sobre mí. Albert insistió en que volviéramos a vernos, sólo a nivel personal y amistoso.

Era un tipo interesante, fascinante en sus conocimientos de psicología. Parecía más perspicaz que nadie que hubiera conocido antes. Y parecía tener un interés infinito en mi vida. Aquí estaba yo, en una vida que odiaba, sin perspectivas de ningún tipo de éxito personal, y este graduado de la Facultad de Medicina de Harvard me trataba como si fuera una persona interesante. No podía entenderlo. Resultó que era hijo único y que su madre, a la que adoraba, había muerto hacía poco; supongo que vio en mí al hermano que nunca tuvo. Yo tampoco tenía hermano, sólo una hermana menor. Y ahí estábamos.

Me llamaba todos los días a la oficina y quedábamos para cenar o tomar una copa. Aunque yo estaba hasta arriba de trabajo y él era un hombre muy ocupado, conseguíamos quedar.

Me habló de su interés por los líderes paranoicos del mundo y de cómo iba a escribir un libro sobre ellos. Señaló que Alejandro Magno, Napoleón, Hitler y Stalin tenían varias cosas en común. Para empezar, todos ellos gobernaron países de los que no eran nativos. Alejandro gobernó Grecia, aunque procedía de Macedonia. Napoleón era corso y gobernó Francia. Hitler era austriaco y Stalin georgiano. Y todos eran hombres de baja estatura, cuyos padres no desempeñaron

ningún papel real en sus vidas. Sus madres habían sido mayores influencias.

También hablaba de los sentimientos y de cómo abrirse a ellos. La forma más fácil de saber si alguien te cae bien no es intentar comprender los sentimientos de la otra persona, sino estudiar los tuyos propios. Si alguien te cae bien, me explicó Albert, entonces tú le caes bien a esa persona. Los sentimientos no están en el vacío. Yo argumentaba que había mujeres que me gustaban y que yo no les gustaba, pero él me decía que yo no me había abierto realmente en esas situaciones. Si fuera consciente de mis sentimientos, percibiría la falta de calidez por mi parte. Sería consciente de que no estaba pasando nada bueno.

Nos sentábamos y hablábamos durante horas. Era como si se abriera una ventana en mi alma, y por primera vez me daba cuenta de cosas que nunca había sabido que existían. Ahora intentaba estar en contacto con mis sentimientos. Observaba las reacciones de los demás. Me observaba a mí mismo. Empecé a sentirme más seguro de mí mismo, más consciente de lo que ocurría a mi alrededor y en mi vida.

Una noche, sentado en un restaurante del West Village, Albert hizo girar su vaso y me miró a los ojos.

"Ed, me gustaría hacerte una pregunta."

"Claro".

"Ya sé que estás ocupado y que todo el mundo parece pensar que eres un abogado de éxito, pero yo veo algo más. Perdóname por ser personal, pero hay una profunda infelicidad en ti. ¿Estoy en lo cierto?"

"Tienes razón. No voy a estar en desacuerdo".

"Una vez me dijiste que en realidad no te importaba mucho ejercer la abogacía".

"Es una forma de ganarse la vida. Tengo una familia que mantener".

"Bueno, déjame hacerte una pregunta. ¿De acuerdo?"

Asentí con la cabeza.

"Si pudieras hacer cualquier cosa que quisieras en el mundo, ¿qué harías?".

"¿Qué quieres decir?"

"Justo lo que dije". Entrecerró los ojos. "Quiero decir, si estuviera en tu mano hacer cualquier cosa en este mundo, ¿qué harías? ¿Qué enaltecería tu vida?"

"¿Quieres decir, hacer cualquier cosa que quisiera hacer?"

"Absolutamente."

"Albert, ¿qué tiene que ver eso? Estás hablando de un mundo de sueños".

"No, estoy hablando de lo que harías con tu vida. A eso me refiero. Porque si evitas hacer eso, un día serás viejo y te despertarás y te arrepentirás de no haberte arriesgado. Que nunca le diste a la vida lo mejor de ti. Pero entonces será demasiado tarde".

"¿Quieres saber la verdad?"

"Sí", dijo Albert.

"Sería escritor".

"¿Un escritor?"

"Sí, escribiría una novela".

"No me digas. Sabes, nos conocemos desde hace un par de meses, y ni siquiera habías mencionado escribir".

"Bueno, me hiciste una pregunta, y esa es mi respuesta".

"¿Por qué no escribes?"

"Albert, ya trabajo catorce horas al día. Mañana tendré que levantarme temprano y redactar un par de contratos, y luego comparecer

ante un tribunal por una moción de juicio sumario. No tengo tiempo. Estoy enterrado con mi trabajo".

"Ya veo. Pero, Ed, nos vemos unas cinco veces por semana. Hemos ido a un par de fiestas juntos. Seguro que hay algo de tiempo que podrías reservar para escribir".

"Hay tiempo. Pero estoy agotado mentalmente por la noche".

"Sólo un poco de tiempo. Si escribieras una página al día, serían 365 páginas al año. Eso sería una novela".

"No es tan sencillo".

"No digo que sea sencillo".

"Ni siquiera tengo cinta en mi máquina de escribir en casa".

"¿Qué?"

"Tengo este viejo portátil Royal que compré en la universidad. Está en un estuche en mi armario. La cinta está rota".

"¿La cinta? ¿Cuánto puede costar una cinta?"

Me encogí de hombros.

"Jesús, Ed, te daré un dólar por una cinta."

"No es eso, es todo".

"No... No. Sé que llevas una vida dura, pero si escribieras, si tuvieras un sueño al que recurrir... eso marcaría la diferencia. Sé que escribirías una buena novela. Eres una persona interesante. Sólo que no paso mi tiempo con nadie. Ed, hay más en ti de lo que imaginas".

Nadie me lo había dicho nunca, ni me había preguntado cuál era mi sueño en la vida, ni me había animado a cumplirlo. Nadie, ni mis padres, ni mis amigos, ni mis parientes, nadie.

"Pensaré en lo que dijiste, Albert".

"Piénsalo. Pongámonos en marcha. Mañana tengo que presentar un caso en el hospital".

Salimos del restaurante y subimos a nuestros coches por separado. Volví a Brooklyn, a mi apartamento de la calle 8 Este. Eran poco

más de las once de la noche cuando abrí la puerta de mi apartamento. Fui al dormitorio, colgué la chaqueta y el abrigo y me lavé la cara en el cuarto de baño. Estaba cansado y mi cara lo demostraba. Me sequé y fui a la cocina a poner agua caliente para el café; luego, cuando estuvo preparado, me senté en una mesita del comedor.

Estaba pensando en la conversación con Albert. Sí, mi sueño era escribir una novela. ¿Una novela sobre qué? Yo debía de ser uno de los miles de neoyorquinos que se decían a sí mismos que algún día escribirían una novela, la publicarían y se harían famosos. Era una broma, en realidad. Escribir una novela... ¡eh!

Me levanté bruscamente y fui al armario del vestíbulo, donde mi máquina de escribir, sin usar desde hacía unos diez años, yacía tranquilamente en el suelo, debajo de una caja que contenía mi aspiradora. Levanté la caja y liberé la máquina de escribir. Estaba en un estuche amarillo, cuya parte superior se podía quitar, dejando la máquina de escribir intacta en la parte inferior del estuche.

Saqué la máquina de escribir, la puse sobre la mesa y le quité la funda. Allí estaba, esa pequeña Royal en la que había escrito mis trabajos en Michigan. Con la que había escrito algunos cuentos ineptos. Todo lo creativo de esta máquina de escribir había estado condenado al fracaso. Busqué papel para probar la cinta. Encontré un paquete de cartulina amarilla que había cogido de la oficina para tomar notas, e introduje una hoja del papel amarillo. Pero en lugar de escribir "El rápido zorro marrón", escribí esto:

"Benny Katz entró en su apartamento y cerró la puerta con cansancio. Su mujer, tumbada en el sofá, le sonrió. Qué sonrisa tan pálida, pensó, es tan pálida. Se acercó y la besó ligeramente en los labios. Se inclinó, le besó la frente y se sentó a su lado, acurrucándole la cabeza en el regazo. Sin hablarle, le acarició el pelo, alisándoselo con largos toques de su mano".

Dejé de teclear y repasé lo que había escrito.

¿De dónde había salido esto? ¿Quién era Benny Katz? Todo era un misterio para mí, pero seguí escribiendo. Escribí una y otra vez, a espacio sencillo. Al cabo de un rato terminé. Había escrito un capítulo entero. Me levanté, di una vuelta, me volví a sentar y leí lo que acababa de escribir. Me pareció débil, estúpido. ¿Qué tenía que ver esta pareja con todo lo que iba a ocurrir? Cogí las páginas y las tiré a una papelera, pero no salí al pasillo del edificio para arrojarlas a la incineradora.

Me fui a dormir y a la mañana siguiente me presenté en mi oficina a las siete. Tenía trabajo que hacer y luego me dirigí al centro de Brooklyn, a la calle Schermerhorn y al edificio del Tribunal del Condado, que en aquella época era el tribunal penal. Hoy se conoce como el Tribunal Supremo. Tenía que defender una moción en un caso penal y disponía de mucho tiempo, ya que el juez se había retrasado y había varios casos ante mí en el calendario judicial.

Me senté en la silla vacía del jurado, abrí mi maletín y saqué un bloc de papel amarillo rayado. Lo escribí a mano con un bolígrafo:

"Todos los asientos de los bancos de la sala del Tribunal del Condado, Parte IV, estaban ocupados, en su mayoría por mujeres que miraban con aprensión a cada recién llegado y se sentaban impasibles, esperando el turno de su hombre ante el juez".

Seguí escribiendo a solas. Cerca de mí varios abogados hablaban en voz baja, y entró un ayudante del fiscal del distrito y estaba conferenciando con otros dos abogados. Seguí adelante. Presenté a un personaje llamado Roger Brunardo, que comparece ante el tribunal acusado de agresión con intención de matar. El denunciante no se presenta y el caso, que había sido aplazado varias veces debido a la incomparecencia del denunciante, es sobreseído. Brunardo, un hombre grande y vicioso, abandona la sala del tribunal y se dirige a un bar

cercano, donde conoce a James Fusari y discuten sobre el robo de una farmacia en Ocean Parkway, en Brooklyn. Había basado vagamente el personaje de Brunardo en un amigo mío, Pete Matarese. Había similitudes en su dureza, pero Pete era un buen amigo mío.

Recordé una noche, cuando tenía unos quince años, sentado con un par de amigos en un banco de Ocean Parkway. Era de noche y habíamos estado haciendo el tonto, cuando de repente nos vimos rodeados por un grupo de matones de la Avenue U, un caldo de cultivo de aspirantes a mafiosos. Estaban allí con bates de béisbol, y mis dos amigos y yo nos quedamos sentados, paralizados por el miedo. Sabíamos lo que podían hacer esos bates.

Entonces, como si Superman hubiera descendido del cielo, apareció Pete Matarese. Había reconocido a uno de los portadores del bate, un tipo llamado Tony Balls, y había parado su coche. Entonces me vio.

"Oye, Tony, es un amigo mío. Déjalo en paz".

Tony fue un poco lento. Pete había salido de su coche, agarró el bate de Tony y le golpeó en la parte posterior de las rodillas. Tony cayó como un tiro.

Pete se volvió hacia los demás. "Largaos de aquí", ordenó, "y si os encuentro molestando a mi amigo otra vez, os sacaré los putos ojos". Ese era el Pete más furioso. Medía alrededor de metro setenta, pero tenía unos hombros que apenas cabían por el umbral de una puerta.

Escribí todo el capítulo sentado en ese estrado del jurado vacío y, poco después, me llamaron a juicio. Volví a meter el bloc en el maletín, argumenté mi moción y salí del tribunal, conduciendo de vuelta a mi oficina. Trabajé todo el día, salí de la oficina sobre las siete de la tarde, comí algo en un restaurante italiano llamado Gragnano's, en la avenida McDonald, y me fui a casa.

Me lavé y me dirigí a la máquina de escribir que había sobre la mesa. Lo primero que hice fue sacar el capítulo original de la papelera y luego puse debajo lo que había escrito en el juzgado. Tenía dos capítulos completos con tres personajes y seguía sin saber de qué iba la historia. Pensé en mis cursos de escritura creativa en Michigan y en los artículos que había leído en ocasiones en revistas de escritura. Para una novela era necesario un esquema, con una sinopsis por capítulos.

Pero no sabía de qué iba esta historia ni adónde conducía. En lugar de escribir un esquema, me senté a la máquina y escribí esto:

"Frank Sheehan se escabulló de la lluvia y entró en el restaurante Joe's y, de pie justo en el umbral de la puerta, se secó la cara y el pelo con un pañuelo. Era una calurosa noche de viernes de mayo y Joe's ya estaba medio lleno de abogados, políticos y funcionarios judiciales de los cercanos edificios municipales del centro de Brooklyn. Se sentaban en grupos en las grandes mesas cubiertas de blanco y hablaban en voz baja. El humo de puros y cigarrillos impregnaba el ambiente y los camareros, vestidos con largos delantales blancos, se movían sin hacer ruido".

Frank Sheehan es detective y está allí para presentar a su amigo, Tom Fusari, a un comisario para un nombramiento en la oficina del fiscal de Brooklyn. Tom Fusari es el hermano mayor de James Fusari. Una vez más, escribí un capítulo completo y luego lo puse junto a los otros capítulos terminados. ¿A dónde iba este libro? ¿Qué tenía esto que ver con lo que había pasado antes?

Hasta ahora, los tres personajes estaban conectados. Brunardo y Fusari iban a atracar la farmacia y utilizar a Benny Katz como conductor para la huida. Pero ahora la historia se complicaba.

A partir de ese momento, me encontré escribiendo para saber qué pasaría después. No tenía ni idea de hacia dónde se dirigía la histo-

ria ni de cuál sería el desenlace. Para saber qué pasaba después, escribía la escena. Y seguí y seguí, trabajando hasta tarde cada noche, yendo a la oficina más agotada que nunca.

Ahora veía poco a Albert, porque la idea de escribir me había abrumado. Trabajé sin descanso y ahora, en lugar de sentirme fracasada, me sentía como si fuera una de las pocas personas en Nueva York con algún propósito, mientras todos los demás estaban de un lado para otro, sin hacer nada. Por primera vez en mi vida, tenía un propósito. Estaba eufórico y, al mismo tiempo, pensaba: ¿qué estoy escribiendo? ¿Y si todo esto son tonterías? Estaba leyendo Luz de agosto, de Faulkner, y pensé: ¿qué valor tiene mi insignificante historia ambientada en Brooklyn comparada con su poderosa escritura?

Le conté a Albert mis preocupaciones.

"No estoy familiarizado con la literatura", dijo, "y no sé quién es Faulkner, pero ¿por qué su voz es más válida que la tuya?".

Reflexioné sobre su afirmación. Era cierto. Mi voz era tan válida como la de Faulkner o la de cualquier otro. Podía confiar en mi voz.

Entonces Albert dijo algo más.

"¿Por qué lees a Faulkner? Me parece destructivo. Primero te estás comparando con él, y luego puede que le estés imitando. No leas a otro escritor mientras escribes".

Estas afirmaciones eran palabras que valían su peso en oro, dichas no por un profesor de escritura creativa, sino por alguien que no estaba familiarizado con la literatura. Pero instintivamente, Albert sabía la verdad.

Finalmente, le conté mis temores sobre la novela que estaba escribiendo. ¿A quién le interesaría? ¿A quién le iban a importar esos personajes?

Albert dijo inmediatamente: "¿Te interesan estos personajes?".

"Sí."

"Si te interesan y los plasmas con sinceridad sobre el papel, otros tendrán el mismo interés. No escribes en el vacío; formas parte de la experiencia humana".

"Confía en tu visión, en tu voz y en tus instintos. No te fallarán si pones la verdad".

Más palabras de sabiduría, palabras que me liberaron para seguir escribiendo la novela y me impulsaron a terminar el libro. Albert sabía algo que nadie me había dicho nunca, ni yo lo había leído en todos los artículos de los llamados maestros de la escritura. Confía en ti mismo como escritor.

¿Qué quería decir con la verdad? Ahora me doy cuenta de que no siempre sabemos cuál es la verdad, pero sabemos cuándo no estamos escribiendo la verdad. Cuando expresamos sentimientos que no son realmente verdaderos, pero que agradarían al lector, entonces no estamos diciendo la verdad. Más tarde, empecé a ver la diferencia entre la verdad dramática y la verdad de la vida. Podemos utilizar una verdad dramática, es decir, una situación inventada, cuando da más fuerza a la obra, cuando contribuye al impulso narrativo de la historia o la novela.

Por ejemplo, si nos limitamos a seguir las acciones de un personaje en las que realmente no pasa nada, la historia muere. Pero si añadimos una dificultad que superar, o un peligro, entonces la historia cobra interés. Esa es una verdad dramática frente a la verdad de la vida. La tensión y los conflictos sin resolver son el corazón de la buena escritura.

Seguí trabajando en la novela, viendo cómo mis personajes se apoderaban de la historia. Aprendí que la mejor manera de escribir es crear personajes interesantes y dejarlos sueltos por las páginas. Ellos me guiaban a mí, no yo a ellos. En realidad, no necesitaba un esquema: le restaba tensión a la historia. Con un esquema, estaría

atado a una trama hecha con cemento. Sin un esquema, tenía libertad para que ocurrieran sucesos inesperados, sucesos que incluso me asombraban. Y así avanzó la novela.

Cuando terminé unas 100 páginas, a espacio sencillo, llamé a Albert y le pedí que escuchara el último capítulo que había escrito. Hasta ese momento, no había enseñado ni leído la obra a nadie. Me moría de ganas de conocer su reacción. Pero se negó a escuchar la obra.

"Soy tu amigo", dijo. "Si digo que es bueno, no significará nada. Quiero que sea bueno. Y si digo que es malo, entonces estarás destrozado. Mi opinión no vale nada. Creo que deberías terminar la novela sin enseñársela a nadie. Sigue escribiendo. Qué más da lo que piensen de ella. Lo importante es lo que tú pienses de tu trabajo. Olvídate de enseñársela a nadie".

¡Qué sabias fueron esas palabras! En el transcurso de la enseñanza de la escritura creativa y del trabajo con aspirantes a novelistas, cuántas veces he visto cómo se desanimaban al mostrar su trabajo en curso a otras personas. Un amigo criticaba la historia y ellos perdían el interés. Mostrar el trabajo en curso a quienes no son escritores, a quienes no son artistas, no sólo es una pérdida de tiempo, sino que es destructivo.

La otra cara de la moneda son los elogios que los no escritores pueden dedicar a la obra. He oído la misma frase una y otra vez a aspirantes a escritores. "A mis amigos les encantó el cuento (o la novela). No entiendo por qué me lo rechazan".

Las críticas de los amigos no valen nada. El escritor debe tener la disciplina de no mostrar su obra a extraños. Por supuesto, si está en un taller, el trabajo puede leerse y criticarse allí. Pero, con demasiada frecuencia, el escritor necesita elogios y muestra su obra a los demás.

Qué va a decir un amigo sino: "Sí, es maravilloso". ¿Qué valor tiene esa afirmación? Menos que nada.

Antes de empezar la novela, había hecho planes para pasar el verano en Europa. Era mi primer viaje allí, y mi compañero de viaje era Ray Reiman, un querido amigo del ejército. Así que dejé la novela a un lado y emprendí el viaje, que constituyó la base de mi segunda novela.

Cuando regresé, seguí escribiendo. Pero la interrupción me había pasado factura. No podía escribir al mismo ritmo. Pasaban los días sin que pudiera poner nada por escrito. Estaba atascado con la novela, sin saber cómo seguir. Mientras escribía, sin embargo, me sentía más en contacto con mis sentimientos. Me había convertido en todos los personajes, y cada uno poseía partes de mí. Estaba abierto a mi inconsciente, y una noche tuve un sueño vívido, relacionado con un juicio.

Me desperté emocionado. Sí, eso era. El clímax de la novela sería un juicio penal. Estaba clarísimo hacia dónde iba la novela. Así que perseveré. Los acontecimientos condujeron a la captura de uno de los tres personajes principales, Roger Brunardo, y a su juicio por asesinato. Luego vino el juicio.

Volví a mi ritmo original. Y una noche, una noche que nunca olvidaré mientras viva, terminé la novela. Todo había sido escrito a un solo espacio en aquel cacharro amarillo. Ahora ya no había nada más que escribir. Mi sueño se había hecho realidad. Había escrito una novela.

Era temprano por la mañana. Me paseaba por mi apartamento en éxtasis. Hecho. Terminado. Edwin Silberstang, autor de una novela. Una novela terminada. Me había separado de los miles de aspirantes a novelistas al escribir y terminar realmente una novela. Hace treinta y cinco años que soy escritor, pero la emoción de aquel momento si-

gue conmigo. Puedo decir sinceramente que fue el mejor momento de mi vida. Llamé a Albert a pesar de la hora. Le conté la noticia.

Él también estaba entusiasmado. Me pidió que le leyera el último capítulo por teléfono. Lo leí y esperé su reacción.

"Es muy fuerte", dijo. "Este libro se publicará".

Permanecí despierto el resto de la noche y me presenté en la oficina ojeroso pero lleno de alegría. Mi padre estaba preocupado por mí, porque escribía por la noche y dormía pocas horas durante semanas. No le había dicho ni a él ni a mi madre ni a mi hermana que estaba escribiendo una novela. Era un secreto entre Albert y yo. Tantos aspirantes a escritores cuentan al mundo su novela en marcha, hasta el punto de que la idea de escribir se convierte en algo más importante que la obra en sí. Quieren ser alabados... "Oh, mira ese tío, está escribiendo una novela".

No necesitaba elogios. Lo que necesitaba ahora era tener la novela en forma de manuscrito adecuado para enviarlo a un agente o editor. En aquella época no había fotocopiadoras y yo no había hecho ni una copia. Toda la novela estaba sobre una mesa en mi habitación. Si se perdía o se destruía, desaparecería para siempre. No tenía ni idea de a qué agente enviársela, o si debía enviarla directamente a una editorial. Supuse que tendría que esperar a que la volviera a mecanografiar un profesional.

2 PUBLICAR

Mi prima Leila trabajaba en el negocio de la confección con su hermana Ruth. Ambas eran hijas del hermano mayor de mi madre, Jacob, que había muerto a los 46 años de un ataque al corazón, en brazos de mi madre. Su muerte había sido un duro golpe para ella y para mi abuela, que lloró a su hijo mayor el resto de su vida.

Leila era dieciséis años mayor que yo y también era mi madrina. Le estaba encargando un asunto y le pregunté si sabía de alguna mecanógrafa que me pudiera servir. Le dije que había escrito algo y que quería ponerlo en forma de manuscrito utilizable.

"Tengo a la persona adecuada para ti", me dijo. "Tengo una amiga viuda que trabaja a máquina desde su casa y le vendría bien el trabajo. Aquí tienes su número".

Copié el número y llamé a la mujer, que se llamaba Joan. Concerté una cita con ella para la tarde siguiente. Vivía al norte de Greenwich Village, en un edificio de apartamentos bastante nuevo. Sólo le llevé veinte páginas, pues me daba paranoia entregar todo el manuscrito a una desconocida. Acordamos un precio por página y le dejé la obra, diciéndole que la llamaría en un par de días para ver cómo iba.

Cuando la llamé, me dijo que terminaría al día siguiente por la tarde, así que fui a su casa con veinte páginas más. Era una mecanó-

grafa competente y había comprado papel de alto gramaje para el trabajo, que yo también había pagado. Había algunas erratas, pero por lo demás el trabajo tenía buena pinta, así que le dejé las veinte páginas adicionales.

Al día siguiente me llevé el trabajo a la oficina para leerlo detenidamente y corregirlo. Esa tarde tenía una cita con un abogado llamado Alan Vuernick, que representaba a una mujer que quería divorciarse de uno de mis clientes. Mi cliente, al que llamaré Tony, era un peluquero que había acudido a mí la semana anterior. Era obviamente gay, y me sorprendió cuando me dijo que quería divorciarse de su mujer.

"¿Cuál es el problema?" le había preguntado.

"Ella me rechaza."

"¿Te niega qué?"

"Oh, ya sabes", dijo tímidamente, agitando un brazo en el aire. "Sabes de lo que hablo".

"¿Sexo?"

"Sí."

"Ya veo. ¿Tiene hijos?"

"No."

"¿Están separados?"

"No, pero tiene un abogado. ¿Quieres su nombre?"

"Claro". Así fue como llamé a Alan Vuernick, que representaba a la esposa. Me dijo que vivía cerca de mi despacho y que se pasaría por allí de camino a casa desde el trabajo. Su despacho estaba en Harlem, donde alquilaba espacio con un gran bufete de abogados.

Llegó a las seis de la tarde. Tenía veintitantos años y acababa de ser admitido al ejercicio de la abogacía. En Nueva York, por aquel entonces, el abogado que representaba a la esposa tenía todas las cartas, y era el abogado del marido quien acudía a su despacho. Supuse

que era inexperto y que no sabía nada mejor, pero de todos modos no era para tanto. Fue amable y me explicó que su cliente, la esposa, era discapacitada por un ataque precoz de poliomielitis, y que quería a su marido y en realidad no quería romper el matrimonio.

Así que nos sentamos a hablar sobre la manera de reunirlos de nuevo. Organizaríamos una conferencia en mi despacho para una tarde y veríamos qué podíamos hacer para reconciliarnos. Hecho esto, charlamos un poco sobre el ejercicio de la abogacía y luego su mirada se dirigió al manuscrito que tenía sobre mi mesa y que yo había estado corrigiendo.

"¿Qué es eso? ¿Un escrito de apelación?"

"¿Qué?"

"Esos papeles".

"No. En realidad es algo que escribí. Ya sabes, una novela".

"¿Una novela?"

"Sí."

"¿Escribiste una novela?" Estaba incrédulo.

Asentí con la cabeza.

"¿De qué se trata?"

"Oh, Brooklyn, un crimen cometido por algunos hombres... Es difícil de explicar".

"Vaya, has escrito una novela. Eso ya es algo. ¿Cómo se llama?"

“Extasiados de gloria”.

"¿Envueltos de qué?"

*"No. Extasiados de gloria. Extasiados de G-L-O-R-I-A”.

"¿Qué significa eso?"

"Lo saqué de algo esculpido en mármol en el Cementerio de los Muertos Americanos, a las afueras de Florencia. Decía que 'cuando estos jóvenes murieron, sus ojos no estaban llenos de miedo, sino extasiados de gloria'. Siempre me quedó grabada, y mi protagonista es

un veterano atormentado por la guerra. El título se me ocurrió hacia la mitad del libro".

"Eso es algo. Escucha, tal vez cenemos alguna noche. Me gustaría oír más sobre tu libro".

"Claro".

"No estoy lejos de aquí. Vivo en Bensonhurst".

"Estupendo". Nos despedimos y volví a corregir el manuscrito.

No pudimos reunir a los clientes esa semana y tuvimos que concertar una reunión para el jueves siguiente por la noche. El martes de esa semana, mi secretaria entró y me dijo que había una llamada para mí. Yo estaba ocupado examinando un contrato inmobiliario y pregunté de quién se trataba.

"Alguien de Pocket Books".

"¿De dónde?"

"Pocket Books. La editorial".

"¿Tenemos un caso con ellos?"

"No que yo sepa".

"Ok, lo tomaré."

Dije hola, y el hombre al otro lado se identificó como Phil Fleyderman.

"¿Se trata de un asunto legal?" pregunté.

"No. Soy editora en Pocket Books".

"Ya veo."

"Tengo entendido que escribiste una novela".

No sabía qué decir. ¿Se había corrido la voz por todo el mundo editorial de que Edwin Silberstang, sentado en su apartamento de la calle 8 Este de Brooklyn, había escrito una novela, una novela largamente esperada y ahora el mundo editorial jadeaba por ella?

"¿Cómo sabías que escribí una novela?"

"Vivo cerca de Alan Vuernick. Somos vecinos y a veces jugamos juntos a la pelota. Mencionó que escribiste una novela. Dijo que leyó parte de ella y que era muy buena. ¿Es sobre un crimen en Brooklyn?"

"Ya veo."

"Bueno, si no te importa, me gustaría ver lo que has escrito".

En ese momento le había dado a Joan sesenta páginas de la novela y había recuperado las cuarenta originales, lo que suponía más de cincuenta páginas en forma de manuscrito.

"Ok."

"Podríamos almorzar. ¿Qué tal este viernes?"

"¿Este viernes?"

"¿No estás disponible?"

"Espera un segundo". Miré mi agenda. No tenía nada. "Eso estaría bien", dije. "¿Dónde?"

"Estoy en el 630 de la Quinta Avenida, ya sabes, en el Rockefeller Center. Podrías venir; te enseñaré el lugar y comeremos algo. Y por supuesto, trae la novela".

"Todavía no lo tengo todo escrito".

"Trae lo que tengas. ¿Está bien al mediodía?"

"Bien."

Después de colgar, me senté y me quedé mirando al vacío. Primero Albert había entrado en mi vida y me había inspirado para escribir una novela, y ahora Alan había entrado en mi vida y conocía a un editor de Pocket Books. Todavía no necesitaba un agente. Ya tenía un editor que me llamaba, pidiendo ver mi novela. Fue increíble.

Y entonces ocurrió otra cosa extraña. En Brooklyn, cerca de la avenida New Utrecht, tres hombres atracaron a un tendero y, en el transcurso del atraco, murió un policía. Los hombres acusados eran dos italianos y un judío. Yo estaba en el tribunal la mañana en que

los acusaron, y al verlos no podía creer lo que veían mis ojos. Eran mis personajes. El judío se parecía a Benny Katz y se llamaba Jerry Rosenberg, que más tarde hizo un programa de televisión sobre su vida en la cárcel. Uno de los otros hombres también fue condenado más tarde, y sólo uno de los tres salió libre.

Viéndolos en el tribunal, con las paredes forradas de policías armados, me di cuenta de que el arte no siempre imita a la vida, que la vida a menudo sigue al arte. Aquel día me senté hipnotizado en el tribunal, observando los procedimientos, esperando a que llegara el caso de mi cliente. Se produjeron tantas coincidencias con mi primera novela que sólo podía atribuirlas al destino.

Cuando Alan vino con su cliente el jueves por la noche, le hablé de la llamada de Phil Fleyderman.

"Caramba, espero que no te importe que le diga que leí parte del libro. Quería decirle que era bueno".

"No hay problema. Te perdono". Me reí.

La reunión fue bien con nuestros clientes. Al final acordaron reconciliarse y salieron de mi despacho cogidos de la mano. Me sentí bien por ello.

Al día siguiente cogí el metro hacia el centro, me bajé en la línea de la Sexta Avenida, en la calle 47-50, y caminé por el laberinto de pasillos hasta el 630 de la Quinta Avenida. Llegué a la oficina unos minutos antes del mediodía, y una secretaria llamó a Phil y me dijo que saldría dentro de un rato. Era un joven de veintitantos años, más o menos la edad de Alan, y me saludó cordialmente. Llevaba las cincuenta páginas mecanografiadas en un sobre con cierre y se lo di. Lo puso sobre su escritorio, mientras me enseñaba el despacho.

Nunca había estado en una editorial y miré a mi alrededor con interés. Pocket Books era una división de Simon and Schuster. La gente se sentaba en despachos individuales a examinar manuscritos.

Fue muy emocionante para mí. El mundo editorial de Manhattan, a un millón de años luz de mi oficina en Borough Park, Brooklyn.

Fuimos a comer a un pequeño restaurante y nos sentamos solos. Phil quería saber de mí, cómo había llegado a escribir la novela y más o menos de qué trataba. Le expliqué que la había escrito en el último año, que no se la había enseñado a nadie (salvo a Alan) y que trataba de un crimen cometido por tres hombres en Brooklyn, un atraco a una farmacia que se vuelve trágico después de que un agente de policía muere en el transcurso de la huida.

Me habló de los cotilleos internos del mundo editorial, un mundo que yo desconocía por completo. Almorzamos cordialmente y, mientras nos despedíamos en la calle, prometió leerlo lo antes posible. Volví a mi despacho, pero no podía concentrarme en el trabajo que tenía entre manos.

¿Qué pensaría? Empecé a perder la confianza en cuanto volví a mi mesa. Probablemente me daría las gracias por darle las páginas y me las devolvería por correo. Había leído que las posibilidades de que se publicara una primera novela eran de 30.000 a 1. No iba a hacerme ilusiones. No iba a hacerme ilusiones. Iba a prepararme para el fracaso. Le conté a Albert lo que había pasado aquel sábado por la noche mientras cenábamos en el Village.

"Hiciste lo mejor que pudiste, ¿no es cierto?", preguntó.

"Sí."

"Bueno, nadie puede culparte por eso. Ganes o pierdas, hiciste lo mejor que pudiste. Si no hubieras hecho lo mejor, si hubieras recortado gastos, o no hubieras puesto los verdaderos sentimientos, eso sería diferente."

Asentí con la cabeza. No quería decirle que ni siquiera había releído el manuscrito, sino que se lo había entregado directamente a Joan sin ningún cambio de edición. ¿Significaba eso que había toma-

do atajos? Mi confianza se evaporaba rápidamente. Quería ir directamente a casa de Joan y recuperar las últimas veinte páginas que le había dado. Quería llamar a Phil Fleyderman a su casa y decirle que me devolviera el trabajo, no que lo leyera. No estaba listo. Pude comprobar lo frágil que era la existencia de un escritor, cómo su confianza no era más que una pequeña vela con una llama vacilante, dispuesta a apagarse con cualquier viento pasajero.

Pero no fui a casa de Joan, ni llamé a Phil esa noche. Me quedé quieto. En mi vida, siempre que me había encontrado en situaciones difíciles, y en el ejército estuve en algunos encuentros a vida o muerte, no había entrado en pánico. Me quedé quieto, por así decirlo, y aguanté. Eso es lo que hice ahora, aguantar.

En años posteriores, en compañía de escritores que esperaban una decisión sobre su obra, vi que ocurría lo mismo que aquella noche en el restaurante. Tensión, confianza que se esfumaba momento a momento, insinuaciones de fracaso. Un amigo mío, que esperaba la decisión de una revista sobre un trabajo suyo, frenético por la expectación, me preguntó cómo había podido soportar aquella tensión.

Le dije que simplemente aguantaba; no había nada más que hacer. Hacía tiempo que había dejado de conjeturar sobre las decisiones de los editores. ¿Un retraso era bueno o malo? ¿Debía llamar para ver qué pasaba? De ninguna manera. El retraso podía ser positivo o negativo; no tenía sentido intentar averiguarlo. Sólo había que aguantar. Al final, el trabajo de mi amigo fue rechazado. Estaba destrozado, doblemente porque cuando recibió la decisión estaba agotado. Sabía que la vida de escritor no era para él. Estaría muerto de un infarto con unas cuantas más de estas situaciones.

Esa noche volví a casa y pasé la noche en vela. Como ya no estaba trabajando en una novela, me sentía perdido. Todo el trabajo que había invertido en el libro no me había agotado; aún me quedaba

mucha energía, sin una salida real. Ahora formaba parte del juego de la espera.

Esa semana cené con Vuernick y no le hablé del manuscrito de Pocket Books. Me dijo que había jugado al baloncesto con Phil, y Phil mencionó que tenía las páginas. Pero nada más. Pasó una semana, y volví a Joan con veinte páginas más, retomando el trabajo que ella había hecho. Tenía otras cincuenta páginas para Phil, si es que quería ver más, cosa que dudaba.

Ella trabajaba despacio en el libro y yo intentaba meterle prisa.

"Es muy interesante", me dijo Joan. "Es una gran historia. No puedo parar de leer". Fue la primera reacción de una desconocida, una posible lectora de mi obra.

"No lo leas, tecléalo", le dije. "Lo necesito completo. Me gustaría venir aquí un par de veces a la semana, y terminarlo".

Prometió trabajar más rápido. Bueno, a ella le gustaba. Algo era algo. Y a Albert le gustó el final. Algo más. ¿Pero era publicable?

Al día siguiente, había un pequeño sobre con el logotipo de Pocket Books en el anverso. Y encima estaba escrito a máquina

"Fleyderman". Estaba en mi escritorio cuando volví del Tribunal de Sustitución, donde había presentado un testamento.

Miré el sobre, respiré hondo y lo abrí. Había una breve nota escrita a máquina.

"Querido Ed... Encuentro la historia realmente emocionante. Llámame y volvamos a vernos. Phil."

Me quedé mirando la nota y volví a leerla. "Realmente emocionante".

Sí, pensé, ¡sí! Llamé al número de Pocket Books y esperé a que Phil se pusiera al teléfono.

"Oye, Ed", dijo, "quiero ver más de la novela. ¿Podemos vernos mañana?"

Le dije que tenía unas cincuenta páginas más para darle y que estaba presionando a la mecanógrafa para que trabajara más rápido. Al día siguiente estaba de nuevo en el 630 de la Quinta Avenida. Esta vez fuimos a un restaurante italiano cercano, bastante caro. Me di cuenta de que era un paso adelante con respecto al restaurante en el que habíamos comido la primera vez. Otra buena señal. Phil habló de la historia, intrigado por varios de los personajes. ¿Me había basado en alguien? ¿Conocía a gente así?

Yo era circunspecto. Había conocido a mucha gente en los márgenes de la sociedad, tanto creciendo en Nueva York como en mi bufete de abogados. Conocía ese mundo, le aseguré. Le di otro sobre con cincuenta y dos páginas más. Se lo puso bajo el brazo y volvió a prometerme que lo leería en cuanto pudiera.

Volví a la oficina y me sumergí en el trabajo. Echaba de menos escribir, pero sabía que no tenía sentido empezar otra cosa. Tenía que refrescarme, hacer una pausa y tomarme mi tiempo. Había tardado treinta y dos años en escribir una novela; podía esperar un poco para mi próximo libro.

Tres días después, Phil llamó. Había leído las páginas que le había dado y quería más. Iba a ver a Joan cada dos noches, recogía el material mecanografiado y le daba veinte páginas cada vez. Ahora trabajaba más deprisa y, en la siguiente reunión con Phil, le di otras setenta páginas. Comimos en otro restaurante elegante. Seguía entusiasmado con el libro. Y yo todavía no había hecho ninguna edición.

Había estado leyendo las secciones que le daba a Joan, y fluían. Cuando corregí las páginas mecanografiadas que me devolvió, se mantuvieron. No había nada que revisar realmente.

Había oído hablar de autores que revisaban sus obras sin cesar, dedicando más tiempo a las revisiones que a la copia original, pero a mí eso me parecía superfluo. Cuando escribí la primera novela, sentí

que fluía de una parte inconsciente de mí mismo. Ni siquiera era consciente de las palabras que escribía. Cuando terminaba el trabajo de la noche, releía lo que había escrito y colocaba las páginas sobre la pila de trabajo anterior. De vez en cuando corregía alguna errata o hacía algún pequeño cambio, pero en realidad no hacía ninguna revisión seria.

Los escritores tienen distintas formas de escribir. Para muchos, es importante que su trabajo sea cuidadosamente revisado. Algunos grandes escritores de clásicos importantes escribieron así. Todo lo que puedo decir es que, para mí, lo que puse por primera vez sobre el papel se mantuvo. Sólo una de mis novelas fue muy reescrita, pero ése fue un caso inusual, que explicaré en su momento.

Lo que parecía interesar a Phil de la novela era el impulso narrativo. Me dijo una y otra vez que no podía dejar de leer las páginas, que la historia le sorprendía constantemente. No la escribí con giros inesperados, simplemente sentía que estaba contando una historia. La falta de un esquema me funcionó bien. Nada estaba predeterminado en la historia, porque no sabía lo que iba a ocurrir a continuación. Confiaba implícitamente en mis personajes y estaba dispuesto, como escritor, a dejar que me guiaran por el camino de la novela.

Desde entonces he conocido a escritores que se pasaban meses trabajando para perfeccionar un esquema, en lugar de escribir la novela. Para ellos, lo importante era el argumento. Creo que esto es un gran error. Son los personajes los que llevan la historia. ¿Qué más da el argumento? Nadie lee o ve Hamlet por el argumento. La trama es sólo un marco en el que se mueven los personajes. El personaje de Hamlet hace grande la obra.

Con demasiada frecuencia, los escritores principiantes se concentran en la trama o el argumento, y tratan a sus personajes de forma secundaria. Cuando hacen esto, los personajes están muertos en la

página, sin interés para el lector. Si un lector no puede implicarse en los personajes, pierde rápidamente el interés por la obra. Por lectores me refiero a las primeras personas que miran un manuscrito, los agentes y los editores.

Mi mejor consejo para los escritores principiantes es que empiecen por el personaje. Si das vida al protagonista y lo haces interesante, estarás en el camino del éxito como escritor.

Esto no quiere decir que la historia no sea importante. Lo es, por supuesto, y el argumento se ve reforzado por la fuerza de los personajes. El escritor de una novela está básicamente contando una historia, pero nadie escuchará una historia con un personaje principal que carezca esencialmente de interés. Sin embargo, se sentirán fascinados por un personaje intrigante, aunque la historia no sea tan buena. Por ejemplo, si describo un día pasado con alguien como Jack Nicholson, a la mayoría de la gente le interesará, aunque el día haya transcurrido de forma mundana.

Cuando combinas un personaje intrigante con una trama fascinante, tienes un ganador. Pero no se preocupe demasiado por la trama. Al repasar mi obra, me doy cuenta de que la mayoría de mis personajes principales se encontraban al principio de la novela en situaciones en las que estaban al margen de la sociedad, de espaldas al muro de la vida. A partir de ahí, la trama avanzaba.

Piensa en todos los libros o películas que te han fascinado. Seguro que recuerdas más los personajes que el argumento. He mencionado Hamlet. Si seguimos con Shakespeare, tenemos a Otelo, Falstaff, Lear y un largo etcétera de personajes que cobran vida en las páginas de la obra y en el escenario. En novela, tenemos a Raskolnikov de Crimen y castigo, a Gatsby de El gran Gatsby, a Joe Christmas de Luz de agosto, a Leopold Bloom y Stephen Dedalus de Ulises. La lista es in-

terminable, y si nos vamos a otro medio, el poema épico, tenemos a Aquiles de "La Ilíada" de Homero.

Aunque Phil estaba entusiasmado con mi novela, yo no estaba seguro de que fuera a publicarse. Había leído demasiadas historias de terror de escritores cuya obra estuvo a punto de publicarse, pero que en el último momento el editor la desechó por algún fallo o reparo. Me sentía en una situación delicada. No sabía si Phil tenía la fuerza suficiente en la editorial para aprobar un libro él solo. Seguramente habría otras personas que examinarían la obra y tal vez alguna de ellas tendría poder de veto sobre su publicación.

Lo principal, sin embargo, era entregarle el manuscrito completo. Presioné a Joan para que trabajara más, y estuve en su apartamento cada dos noches, recogiendo páginas. Cuando por fin terminó de mecanografiar, le di el último cheque por su trabajo y llamé a Phil para decirle que tenía el resto de la novela para él.

Me dijo que la semana estaba siendo dura para él en lo que a almuerzos se refiere, así que me ofrecí voluntario para llevarle el manuscrito restante a su despacho. Phil salió cuando llegué y cogió el sobre con el broche. Nos dimos la mano y me fui. Había preguntas que quería hacerle, pero me atuve a mi credo de aguantar, de no decir nada que pudiera presagiar debilidad por mi parte. Quería saber cuándo tomaría una decisión sobre el libro, o si sería el único en tomarla. Quería saber quién más iba a leer el manuscrito y si tenía poder de veto sobre su publicación. Pero no dije nada. Ahora estaba en sus manos y no en las mías.

Pasó una semana. Alan Vuernick organizó una cena en su apartamento y conocí a su mujer por primera vez. Hablamos un poco de Phil y le comenté que ya tenía la novela completa. Alan estaba ansioso por leer el manuscrito él mismo, pero le dije que sólo tenía una co-

pia, la obra original a un solo espacio, y que no podía soltarla de mis manos todavía.

Pasó otra semana. Con cada día que pasaba, perdía el entusiasmo por el trabajo. El miedo a la insuficiencia del trabajo volvió a mi mente consciente. ¿A quién le interesaba realmente? ¿A quién podían importarle estos personajes, James Fusari, Roger Brunardo, Benny Katz, Frank Sheehan y Tom Fusari? Y los demás que poblaban el libro. ¿A quién podría interesarle la historia ficticia de un robo en Ocean Parkway, Brooklyn, y sus consecuencias? Recordé lo que Albert me había dicho: que si yo estaba interesado, otros lo estarían. Yo no vivía en un vacío.

Ahora veía poco a Albert. Él trabajaba en dos hospitales y yo pasaba las noches en la oficina ocupándome de mis casos. Un miércoles por la mañana, casi tres semanas después de haber entregado las últimas páginas a Phil, me llamó. Me preguntó si podía quedar con él el viernes para comer. Vendrían algunas personas con él, anunció misteriosamente. ¿dónde?

Acordamos reunirnos a mediodía en el English Grill del Rockefeller Center. En aquella época había dos restaurantes, uno a cada lado de la pista de patinaje, que es un punto de referencia en el Centro. Uno era el French Grill, el otro, el restaurante situado más al norte, era el English Grill. Lo marqué en mi calendario.

Llegué un poco temprano a la comida. El sol brillaba con fuerza y era un cálido día de primavera. Me senté en un banco y observé a los transeúntes, mujeres jóvenes con sus vestidos de verano, hombres en mangas de camisa, turistas haciendo fotos. Un día precioso, pero yo estaba lleno de ansiedad. Había intentado comprender la voz de Phil cuando llamó, pero no lo había conseguido. Sonaba apresurado y un poco distante. ¿Qué significaba esta reunión? ¿A quién iba a traer?

A las doce menos cinco me dirigí a la entrada principal del restaurante. Pasó el mediodía, luego las cinco, las diez, las doce menos cuarto. Se me encogió el corazón. No era un buen presagio. A lo mejor bajaba un mensajero y me decía que la comida se había cancelado. Me limpié las palmas de la mano en un pañuelo.

Estaba a punto de pedir un teléfono para llamar a Phil, cuando le vi acercarse, con otros tres hombres, todos vestidos de traje.

Phil se disculpó por la tardanza, diciéndome que se habían retrasado en una reunión. Me presentó a los hombres, todos ellos altos ejecutivos de Pocket Books, cuyos nombres no recuerdo ahora. Todos me estrecharon la mano y fuimos recibidos por el maitre, que nos tenía preparada una mesa.

Nos sentamos los cinco, Phil cerca de mí y el más veterano de los ejecutivos frente a mí. Los hombres parecían cabizbajos mientras pedíamos las bebidas. Yo pedí un Cinzano con hielo, una bebida suave. Quería mantener la cordura. De Albert había aprendido a ser consciente de mis sentimientos en todo momento, a mantenerme lo más abierto posible. Los hombres no dijeron nada. Llegaron las bebidas. Sorbí la mía. Pedimos la comida.

Cuando el camarero se hubo marchado, el hombre que había sido presentado como el más alto ejecutivo de la empresa me miró y me dijo que había leído mi novela. Asentí con la cabeza, sin saber qué decir y sabiendo lo suficiente como para no preguntarle qué le había parecido. Aguanta, me dije. No dijo nada más durante un momento, y tuve la descabellada idea de que me habían llamado para almorzar para decirme que rechazaban mi manuscrito. Pero era una locura. Habría bastado una carta o una llamada de Phil diciéndome que devolvía la novela.

En lugar de decirme nada más, se volvió hacia Phil.

"Phil, ¿por qué no se lo dices? Has estado con él todo este tiempo".

Phil dio un sorbo a su martini y lo dejó.

"Vale", dijo. Luego me miró a mí. "Ed, para resumir, queremos publicar tu novela".

Las palabras flotaban en el aire. Me eché hacia atrás y respiré hondo. ¿Qué había dicho? ¿Había oído bien?

"Ahora bien", dijo otro de los hombres, "somos una editorial de libros de bolsillo, así que sería un original de bolsillo. Todos hemos leído la novela y creemos que podría ser un libro de tapa dura, pero no estamos en condiciones de publicarlo en tapa dura. ¿Lo entiendes?"

Asentí con la cabeza.

"Estamos en condiciones de imprimir bastantes ejemplares, más de cien mil", continuó el hombre. "Mucho más que si se tratara de una obra de tapa dura. Una primera novela de tapa dura sólo podría tener una tirada de unos cinco mil ejemplares. ¿Lo entiendes?”

"Sí."

"Bueno, depende de ti. ¿Quieres que lo publiquemos?"

Pensé rápido. Podría ir a una editorial de tapa dura. Pero esta casa lo quería; debía de haber tocado la fibra sensible de todos esos hombres. Pero si era rechazado por las casas de tapa dura, ¿dónde estaría yo? Tendría que volver a ellos derrotado. Podrían haber cambiado de opinión para entonces. 30.000-1 contra la publicación de una primera novela, y estaban dispuestos a publicarla.

"Me ha gustado trabajar con Phil", le dije. "Me gustaría que Pocket Books publicara la novela".

Phil sonrió. Parecía aliviado.

El mismo hombre continuó. "Ahora, ¿tienes agente?"

"No."

"¿No hay agente?"

"No."

"Hmm. Bueno, ¿quieres hablar de dinero ahora o esperar a hablar con un agente?"

"Ahora está bien".

"Para una primera novela original, damos un máximo de 3.000 dólares como adelanto. Entiéndelo, es un anticipo a cuenta de los derechos de autor".

"Sí."

"El libro se venderá probablemente por cincuenta céntimos. Y nuestra base de regalías es del 6%. Es decir, el 6% del precio de cubierta, o tres céntimos por ejemplar".

"Sí."

Esperaron a que dijera algo. Por impulso, les dije que 3.000 dólares de adelanto me parecían bien.

"Pero", dijo el hombre, "eso es lo máximo que damos como adelanto por un original en rústica".

"Sí, lo sé. Pero 3.000 dólares me parece bien".

Otro de los ejecutivos le susurró algo, y él asintió, luego se volvió hacia mí.

"Muy bien, son 3.000 dólares entonces."

"Deberías buscarte un agente", dijo el hombre. "Vamos a tener los contratos preparados para el final de la semana. Phil, ¿puedes recomendarle alguien a Ed?"

"Sí, tengo a alguien en Curtis Brown. Un buen hombre allí. Lo discutiré después del almuerzo con Ed".

Nos sirvieron el almuerzo y los demás comensales no volvieron a hablar de la novela. Phil me dijo que me iba a asignar un editor, que no se encargaría él mismo del libro. Después de comer nos volvimos a dar la mano y me quedé con Phil.

"Me alegro de que hayas aceptado la oferta", dijo. "Temía que te decantaras por una casa de tapa dura".

"Estoy feliz de que me publique Pocket Books".

"Bien. Estaré detrás del libro. Todos quedaron impresionados con tu escritura".

"Gracias".

"Ven a mi oficina. Llamaré a Curtis Brown por ti y haré los arreglos. No están lejos de aquí".

"Ok."

"Hablaré con el editor sobre la novela. Le diré que te llame. Estará en sus manos a partir de ahora". Al editor que eligió lo llamaré Gene Galen.

Me senté en su despacho mientras llamaba a Curtis Brown. Me presentaron por teléfono a un agente de allí, Del Jameson (nombre ficticio), que me dijo que me representaría. ¿Podría ir a la oficina en algún momento de esa semana? Quedé para el día siguiente.

Y ahí estaba. Mi novela había sido aceptada. Me iban a publicar. Una importante agencia literaria de Nueva York me representaba. Era como un sueño. Durante el largo viaje en metro de vuelta a mi oficina, me senté en una nube de alegría.

Les di la noticia a mis padres. A mi madre, tan orgullosa de que yo fuera "profesional", es decir, abogado, le preocupaba que lo dejara por escribir. Me dijo que se alegraba de que me publicaran; pero yo sabía que en realidad no entendía lo que había conseguido. Mi padre me felicitó, pero en cierto modo me sentí solo. Quería compartir mi alegría, pero al final era algo que realmente no se podía compartir.

Llamé a Albert y fuimos a celebrarlo con una cena. Estaba orgulloso de lo que había hecho y le dije que sin su inspiración no habría podido escribir la novela. No estuvo de acuerdo.

"Todo estaba en ti; sólo tenía que salir en algún momento". Levantó una copa de vino por mi éxito. "¿Qué vas a hacer ahora?"

"Estoy pensando en otra novela. Pero aún no he escrito nada".

"¿Y la abogacía?"

"Estoy tentado de dejarla, pero puede que todo esto sea una casualidad. Quiero tener otro libro en mi haber; entonces haré planes para ser escritor, no abogado". Hice una pausa. "Albert, voy a dedicarte el libro".

Nuestros ojos se encontraron. Me di cuenta de que le había emocionado mi gesto. Pero sin su inspiración no sé si habría podido convertirme en escritor. Lo he pensado a menudo; tal vez habría escrito una novela de todos modos, con o sin Albert. Pero él estuvo a mi lado en los momentos críticos y nunca olvidaré su amistad.

Gene Galen me llamó al día siguiente y me dijo que acababa de recibir el manuscrito. Me llamaría en una semana con sus impresiones. Me reuní con Del Jameson, mi nuevo agente, y fue una reunión superficial. Cuando tuviera el contrato, que le habían prometido para el final de la semana, se pondría en contacto conmigo. No esperaba problemas, ya había trabajado antes con Pocket Books. Seguramente todo sería coser y cantar. En realidad, estaba pagando a un agente un 10% a cambio de nada, pero pensé que sería una buena inversión para el futuro.

Pocos días después había firmado el contrato y recibido un cheque por valor de 1.350 dólares, que eran 1.500, es decir, la mitad del anticipo, menos el 10% del agente. El resto del dinero debía pagarse cuando el manuscrito estuviera editado y listo para la imprenta.

Una semana después llamó Gene y nos vimos por primera vez. Era un hombre alto y anguloso, de treinta y tantos años, con aspecto de miembro de la Ivy League. Tenía acento de clase alta y había estudiado en Harvard, donde se especializó en literatura inglesa. Tenía

muchos apuntes. Eran más de seis páginas. Las leí con consternación. Quería una multitud de cambios, que transformarían la novela en algo que yo no había pretendido que fuera.

Leí atentamente las notas e hice algunos cambios, pero me estaba deprimiendo. El libro estaba cambiando a peor. En aquel momento de mi carrera como escritor pensaba que los editores sabían algo, que eran más sabios que los escritores. Pronto aprendí que los editores son editores precisamente porque no pueden ser escritores. Quieren formar parte del mundo literario y por eso encajan en él.

Cuando un editor trata con un escritor recién publicado, se esfuerza al máximo. Pedirá cambios y verá lo que el escritor está dispuesto a hacer. Si el escritor se muestra conforme, el editor insistirá más, hasta que transforme la obra en algo propio. El escritor debe tener confianza en sí mismo para evitar que esto ocurra. O experiencia. Yo tenía la confianza, pero no la experiencia, y después de intentar hacer algunos cambios, me enfadé. Exigí una reunión con Gene después de trabajar en los cambios durante un par de meses. Nos reunimos en un elegante restaurante francés de los años 50 del Este.

"Gene", le dije, "siento que esta novela ya no vale nada".

"¿De qué estás hablando?"

"Tus cambios. Puedo ver un par de ellos, deshacerme de uno de los personajes secundarios y ajustar la historia, pero los otros cambios... ésa no es la novela que escribí. Estoy harto de eso ahora, y quiero que el libro vuelva a su forma original".

Sacudió la cabeza. "Mis sugerencias son válidas. Llevo diez años editando libros".

"La novela está siendo destruida".

Estaba lívido. Estaba sentado allí, tan superior, y mi trabajo estaba siendo asesinado por sus cambios.

"Estás exagerando. Fíjate más en lo que te sugiero. Mejorarán el libro".

"No... he hecho todos los cambios que voy a hacer... y quiero que se reincorporen los demás. Quitaré a uno de los personajes secundarios y me desharé de un par de escenas tangenciales a la historia, pero eso es todo."

"Entonces no conseguirás publicar el libro".

"Entonces no lo haré".

"Depende de ti".

Sostenía las páginas de sus sugerencias junto con el manuscrito.

"Bien. Devuélveme el manuscrito. No haré que Pocket Books publique la novela, no de la forma en que la estás cambiando."

Extendí las manos para coger el manuscrito.

Se puso blanco. "Dame el puto manuscrito", le dije. "No quiero que lo manejes más".

"Ed, tómalo con calma..."

"No, en serio. Devuélvemelo".

"Mira, relájate. Volveremos a mi despacho y repasaremos los cambios línea por línea. Escucharé lo que tengas que decir".

"No. He dicho lo que tenía que decir. Te he dicho lo que cambiaría. Si quieres más, devuélveme la puta novela".

Volvimos al despacho de Gene, rompí sus notas y las tiré a una papelera. Él no se opuso.

Los cambios que acepté acortaban el manuscrito unas seis páginas y reforzaban el argumento. Estos cambios tenían cierta validez, pero el resto no era más que una imposición de su ego. Escribe tu propia puta novela, quería gritar. Al final, nos dimos la mano. La edición había terminado.

Había aprendido una valiosa lección, que intentaba transmitir a mis alumnos cuando daba clases o impartía talleres. El escritor es la

persona importante, no el agente ni el editor. El escritor es el creativo, y su trabajo debe tratarse con respeto. El escritor debe confiar siempre en su obra, y no dejar que sea manipulada o destruida por quienes están en la periferia del mundo literario.

En septiembre de 1964 se publicó Rapt In Glory. Recibí una llamada de Phil Fleyderman, fui a su oficina y me dieron diez ejemplares gratis. Me los llevé a mi apartamento, pero esa noche, inquieto, cogí el metro hasta Manhattan y me bajé en Times Square. En las pequeñas librerías, en las droguerías y en otros lugares donde se vendían libros de bolsillo, estaba la novela. Estaba por todas partes. En una tienda, compré un ejemplar por impulso y me fui a una cafetería local, Chock Full O' Nuts, pedí un café y me senté a mirar el libro. A mi lado había una mujer atractiva, también tomando café. Eran cerca de las diez de la noche.

"¿Es bueno ese libro?", preguntó.

"Supongo que sí. Yo lo escribí".

"No... ¿tú lo escribiste?"

Asentí con la cabeza.

"¿Puedo verlo?"

Se lo pasé. Tenía veintitantos años, era delgada y tenía el pelo largo y oscuro.

"¿De veras tú eres Edwin Silberstang?"

"Sí."

"Vaya. Sabes, estoy estudiando para ser actriz. ¿Hay un buen papel para mí en el libro?"

"Un par de buenas partes".

"¿Crees que se hará una película?"

"No lo sé. Acaba de salir hoy".

Hablamos un poco más. Vivía en los 60 Este, en un pequeño estudio. La acompañé a casa. Por el camino, me sugirió que comprara

una botella de champán para celebrar la publicación del libro. Compré dos botellas de Piper. En su casa empezamos a beber champán. Los dos nos emborrachamos y acabamos en la cama. Me quedé toda la noche.

---

* En el original dice “Wrapped in what?”; el interlocutor de Edwin ha escuchado mal el título en inglés de la novela: “Rapt in Glory”. (N. del T.)

3 LA SEGUNDA NOVELA

Una vez publicada mi primera novela, me puse manos a la obra con la segunda. Tenía que ver con la ruptura de un matrimonio y el secuestro por parte de la madre del único hijo del matrimonio. Trabajé en ella durante un tiempo, pero no quedé satisfecho con el resultado. Rompí la cincuentena de páginas que había hecho, esta vez a doble espacio, y empecé de nuevo. Escribí más de ciento cincuenta páginas y, al releer lo que había escrito, seguía insatisfecho. Finalmente lo deseché todo.

Seguía ejerciendo la abogacía y esperando algún tipo de inspiración para mi próxima novela. Después de todo, era un escritor publicado, y todo tipo de puertas antes cerradas para mí se abrirían ahora. Cualquier agente me vería; los editores, al saber que ya me habían publicado, estarían más dispuestos a leer lo que había escrito.

Yo había pasado mucho tiempo en Greenwich Village; de hecho, Albert y yo comíamos juntos allí la mayoría de las veces. Yo trabajaba en Brooklyn, y recuerdo que años antes fui a una fiesta en Manhattan y conocí a una mujer que me preguntó dónde vivía. Eso fue antes de escribir Rapt In Glory.

"En Brooklyn", le dije, "cerca de Cortelyou Road".

"¿Cómo diablos puedes vivir en Brooklyn?", me preguntó. "Allí no pasa nada".

"Bueno", le expliqué, "mi bufete está allí y me resulta más cómodo".

Pero esta explicación no pareció funcionar. La mujer perdió el interés por mí en ese mismo instante. Le conté a Albert esta conversación y me dijo que nunca me disculpara por nada de lo que hiciera. O no lo haces, o no te disculpes. Un año y medio después, ya con un libro publicado, tuve casi la misma conversación con otra mujer en una fiesta en Manhattan, en la calle 53 Este.

"¿Dónde vives?", me preguntó esta mujer.

"En Brooklyn, cerca de Cortelyou Road."

"¿Cómo puedes vivir en Brooklyn?"

"Ahí vivo yo", le dije, "qué más te da dónde viva".

"Bueno, son los palos".

"¿De verdad? ¿Qué te hace ser tan crítico sobre dónde vivo?".

Me miró fijamente. Luego se disculpó. Las tornas habían cambiado. Ahora tenía más confianza en mí mismo. Había cambiado al escribir aquel libro. Me había demostrado algo a mí mismo, algo que ya nadie podría quitarme.

Pero seguía sin escribir nada. Pero sí hice un cambio importante en mi vida. Una tarde, paseando por el Village, pasé por delante de un edificio de apartamentos bastante nuevo en Sheridan Square y vi un cartel de "Se alquila" en el exterior. Entré y pedí ver el apartamento. Era en forma de L, con el dormitorio visible desde el salón pero apartado por la forma de L del apartamento. Lo acepté en el acto. Era hora de seguir adelante. Albert me dijo que había cruzado mi novela como un caballo por el puente de Brooklyn hasta Manhattan.

Me encantaba el Village. Había montones de librerías en los alrededores, y la Cuarta Avenida, por debajo de la calle 14, estaba llena

de pintorescas librerías, fila tras fila. También estaba la librería Strand, que anunciaba kilómetros de libros. Me gustaban los pequeños restaurantes, la vida del Village. Ahora, en lugar de coger constantemente el coche o el metro, sólo tenía que salir de mi edificio y estaba en medio de todo lo que ofrecía el Village. Mi vida social mejoró mucho. Las mujeres querían ir al Village; a menudo quedaban conmigo en mi apartamento.

Pero seguía sin escribir esa segunda novela. No quería volver al trabajo que había hecho antes y que había desechado. No quería ser como esos escritores que trabajaban durante años y años, azotando el mismo caballo muerto. Confié en mis instintos. Esa novela ya estaba fuera de mi sistema. Tenía que escribir otra cosa.

Una noche le expliqué el dilema a Albert mientras estábamos sentados en un pequeño restaurante francés de la calle West 4th del Village, justo al final de la calle donde yo vivía. Me escuchó sobriamente. Siempre que hablábamos de algo importante, me escuchaba con seriedad. De él aprendí que, ante la duda de si hablar en serio o no, siempre hay que hablar en serio. Nunca te equivocarás, mientras que la frivolidad podría provocar el enfado de otra persona. Si tratas la preocupación seria de otra persona con ligereza, puedes provocar una ira terrible en ese individuo. Como dijo Albert, "deja a alguien con culpa, no enfadado". No necesitas enemigos en este mundo".

Después de explicarle mi frustración, Albert no dijo nada. Permaneció sentado, como era su costumbre, con los ojos medio cerrados, haciendo "hmm, hmm, hmm" y asintiendo con la cabeza al mismo tiempo, de la misma forma que le había visto en mi despacho de abogados cuando nos conocimos.

Entonces sacó un bolígrafo de su bolsillo y me lo dio. Cogí el bolígrafo y le miré extrañado.

"¿Ves este vaso de agua?", me preguntó. Empujó su vaso de agua helada hacia donde yo estaba sentado.

"Sí, ¿qué pasa con él?"

Arrancó un trozo de papel de un pequeño cuaderno que siempre llevaba encima y me lo entregó. "Dibuja el vaso".

"¿Este vaso?"

"Sí."

No tenía talento como artista. Dibujé minuciosamente el vaso de agua y le acerqué el papel. Pero no hizo ningún comentario. Me preguntó qué me parecía mi dibujo.

"Bueno, está torcido, no cogí el borde correctamente. Y los cubitos de hielo tienen un aspecto extraño, y el agua no parece realmente agua. Se me da fatal dibujar. Simplemente cuelga ahí; no tiene sentido que el vaso esté sobre una mesa".

Asintió con la cabeza y luego guardó silencio.

"Por eso no escribes", dijo.

"¿De qué estás hablando?"

"Ed, lo que deberías haber dicho es 'así es como yo veo el vaso'. No hay nada malo en la forma en que lo dibujaste. Así es como lo ves, así es como visualizas el vaso. ¿Por qué te disculpas?"

Le miré fijamente.

"¿Crees que, si fueras al estudio de Picasso y le dijeras que ha puesto dos ojos en un lado de la cabeza en uno de sus cuadros, te pediría disculpas por haberlo hecho? Así es como él ve ese rostro humano en particular. Es su visión. Recuerdas que una vez te dije que tu voz era tan válida como la de algún escritor...".

“Faulkner".

"Sí, la de Faulkner. ¿Por qué tu visión es menos válida que la de Picasso? Esto no quiere decir que seas tan gran artista como Picasso. Eso sería una afirmación absurda. Pero, ¿por qué no confiar en tu vi-

sión? Es diferente a la de Picasso, pero no hay razón para que no sea igual de válida".

Hizo una pausa y volvió a hablar. "Confía en tu visión y deja de disculparte por ella. Estás demasiado preocupado por tu próximo libro. El éxito llegó fácilmente con la primera novela; ahora te sientes bajo presión. El éxito es a veces más difícil de manejar que el fracaso. Sabemos cómo lidiar con el fracaso... ambos hemos tenido obstáculos que superar. Pero el éxito es otra historia. Te sorprendería ver cómo algunos de mis pacientes no pueden manejar el éxito. Son gente famosa, y les da mucho miedo".

Después de cenar le acompañé a su coche, nos abrazamos y le vi marcharse. Me di la vuelta y regresé a mi apartamento. Hacía mucho frío y me subí el cuello del abrigo. Cuando volví al apartamento, entré en el cuarto de baño después de quitarme el abrigo y la chaqueta, y me lavé las manos y la cara. Mi viejo ritual, el mismo que había utilizado para mi primera novela.

Me senté ante el gran escritorio de nogal que había comprado en New Hope, Pensilvania, a un artesano llamado Nakashima, una gran pieza de madera de 180 x 75 centímetros, sin metal alguno que sujetara las patas a la superficie. Sobre el escritorio estaba sentada mi nueva máquina de escribir eléctrica SCM, una versión portátil mucho más rápida que la vieja Royal, que una vez más había quedado relegada a mi armario.

Puse una hoja de papel blanco y pensé qué escribir. Quería sentir lo que había sentido al empezar Rapt in Glory, ese glorioso estado inconsciente del ser.

Me puse a escribir:

"Nací a finales de los años veinte en un pequeño pueblo del sur de Austria. Desconozco la fecha exacta de mi nacimiento y el nombre

del pueblo, aunque las autoridades han intentado varias veces certificar estos dos hechos.

Según tengo entendido, por las historias y recuerdos de mi primera infancia, en el momento de mi nacimiento mis padres viajaban de Viena a Múnich, donde a mi padre le habían ofrecido un puesto en un hospital. Lo aceptó, tras algún retraso, y nos trasladamos a Múnich cuando yo era un bebé".

Seguí escribiendo hasta que terminé el capítulo. A diferencia de mi primera novela, ésta era en primera persona, y el narrador se llamaba Robert Lindner. Cuando terminé el capítulo, me senté en el apartamento a oscuras, escuchando a Mozart, pensando en la historia. De nuevo, no iba a esbozarla, pero mi idea era que mostraría la primera infancia del chico, su encarcelamiento en un campo de concentración y su liberación del campo. Luego su viaje a Estados Unidos, donde, como yo, sirvió en el ejército durante la guerra de Corea. Había conocido a varios supervivientes de los campos en servicio; recibían la ciudadanía instantánea tras servir en las Fuerzas Armadas.

En esta novela mostraría la diferencia entre las experiencias del protagonista, atormentado por los campos, y la vida del estadounidense medio con el que se cruzó en el ejército y en la vida civil. Al menos, ése era mi plan. Pero a medida que la historia avanzaba noche tras noche durante enero de 1966, la historia cambió. Robert Lindner tomó el relevo, y una vez más me contenté con seguir a mi personaje.

Había perdido a varios parientes en los campos, principalmente a las dos hermanas mayores de mi padre y a sus familias, personas a las que nunca había conocido. Entre mis clientes había varios judíos ortodoxos que habían sobrevivido a los campos, pero nunca hablaban de sus experiencias. Veía los números tatuados en sus brazos y

no hacía preguntas. Hombres y mujeres cuyas vidas, lo sabía, debían de haber sido pesadillas. Me preguntaba cómo serían sus sueños.

En el verano de 1962, viajé a Europa por primera vez con mi amigo Ray Reiman. Nos encontramos en París, tomamos el Orient Express hasta Munich y, una vez allí, alquilamos un Volkswagen bug. Condujimos por Múnich, y recuerdo el día en que íbamos por Leopoldstrasse, una de las principales avenidas de Múnich. Llegamos a un cruce llamado Dachaustrasse.

Decidimos seguirlo fuera de la ciudad. A unos diez kilómetros de Múnich, nos encontramos con la ciudad de Dachau y, poco después, una señal indicaba el campo de concentración.

Allí estábamos. Aparcamos fuera del campo, y entramos por la entrada principal, con el cartel sobre nosotros que decía "Arbeit Macht Frei". "El trabajo te hace libre". La máxima declaración irónica de nuestro tiempo. Había dejado a un lado mi primera novela para hacer este viaje y pensé: "mantén tus sentimientos abiertos". Pero no pude evitar pensar en el pavor que habría sentido si yo, mis padres y mi hermana hubiéramos cruzado esa puerta en 1938 o 1939, condenados a la cámara de gas, a los hornos que esperaban.

Ray era de ascendencia alemana y, por supuesto, a diferencia de mí, el Holocausto no formaba parte de su psique. Había oído hablar de los campos de concentración, pero lo que vimos aquel día le hizo enmudecer. Recorrimos todo el campo, que creo que la Comisión de Guerra belga mantenía abierto como monumento a las víctimas. Lo vimos todo: los barracones de las SS, los hornos, los fosos de sangre, los barracones de los prisioneros. Lo contemplamos todo en silencio. Me fijé en la estación de tren cercana, en las vías, en las cámaras de gas, en todo.

Cuando nos fuimos, subimos al VW y Ray se volvió hacia mí.

"Jesús", dijo en voz baja. "Jesús, dulce Cristo."

Se quedó mirando al frente, sacudiendo la cabeza, y luego se volvió hacia mí y me dijo: "Vámonos de una puta vez de Alemania. ¿Por qué quedarnos en este puto país? Pongámonos en camino; a cualquier sitio menos a este agujero de mierda".

Cuando empecé mi novela, el Holocausto había retrocedido en la consciencia nacional. La gente estaba cansada de oír hablar de él. Era un tema muerto, pero a mí me seguía atormentando aquel día en Dachau. Recordaba el campo vívidamente; en mi mente podía dibujar todo el lugar. Así que seguí escribiendo. Escribía todas las tardes, y durante la noche me acosaban las pesadillas. La realidad y los sueños se fundían; unas cuantas veces me desperté aterrado, llorando por mis padres y mi hermana muertos. Sueños... seguían vivos, gracias a Dios. Y el trabajo continuó.

La historia cambió. Esperaba escribir un par de capítulos sobre la vida en el campo y luego pasar a la Guerra de Corea, pero no fue así. Robert estaba en el campo y permaneció en él mientras se sucedían los horrores. El libro cobró vida propia y me sentí como una mecanógrafa contratada, escribiendo una historia inventada por otra persona.

Trabajé en la novela noche tras noche. Cuando volvía de la oficina por la tarde, subía a mi apartamento, cogía el capítulo de la noche anterior y me iba. Iba a una pequeña cafetería, el Café Peacock, en la calle West 4th, donde el dueño me conocía. Siempre me sentaba en una mesa cerca de una lámpara, para que pudiera editar el trabajo. Luego me traía un expreso y me dejaba solo.

Una tarde, mientras trabajaba en la edición en la cafetería, unos jóvenes, vestidos de hippies, estaban sentados en la mesa de al lado, manteniendo una conversación bulliciosa. Hablaban de novelas que iban a escribir, "destapando la mierda de la sociedad". Se inmiscuían en mi trabajo, pero yo seguía leyendo. Entonces, levantando la vista

un instante, pude ver a uno de ellos asintiendo en mi dirección, y diciendo a los demás: "mirad a ese hetero; Jesús, quién coño quiere ser como él". Los demás se rieron y volvieron a las novelas que iban a escribir.

Llevaba entonces un traje de tres piezas, mi indumentaria habitual para las comparecencias judiciales que hacía durante el día. Su conversación era barata; y escuché conversaciones así durante todos los años que estuve escribiendo, ya vinieran de una mesa del Café Med de Berkeley, o del Trieste de San Francisco, o de pequeños restaurantes llenos de humo dondequiera que estuviera. Hablar era barato. Hablar no significaba nada. Lo que había que hacer, como señalaba Hemingway, era volver a tu habitación y hacer el trabajo. Más tarde aprendí lo importante que era poner algo por escrito en lugar de dejarlo flotar en el aire, donde desaparecía entre el humo y el aire viciado. Ponlo por escrito, y es un registro permanente, algo que puedes mostrar a la persona adecuada. Háblalo, y no es nada.

Estos tipos me estaban juzgando y, sin embargo, el artista no debe juzgar. El papel del escritor es comprender, no juzgar. Que juzguen todos los inadaptados que nunca van a hacer nada. Intenta comprender la condición humana, la lucha humana y estarás en camino de convertirte en un escritor serio.

Continué con la novela. Sudaba las escenas, sin saber si mi narrador iba a sobrevivir o morir. Sabía que era posible que un narrador muriera en una novela. Sin novedad en el frente occidental, de Erich Maria Remarque, era un buen ejemplo. Mi personaje, junto con dos compañeros, intentaba escapar del campo. No pude encontrar la manera de que salieran. Así que dejé de intentarlo y se lo dejé a ellos. Encontraron la manera.

La novela estaba a punto de terminarse un mes después de que empezara la narración. A los pocos días, estaba terminada. El libro

me agotó por completo, no sentí la misma euforia que había sentido al final de Rapt In Glory. Esta novela me perseguía. Una vez terminada, llamé a mi agente en Curtis Brown y concerté una cita con él. Le llevé el manuscrito, se lo dejé y esperé su opinión. Esperaba que le conmoviera, pero en lugar de eso, me envió una breve nota en la que decía que no creía que pudiera hacerse cargo de la obra. No era comercial y no le veía futuro.

Ahora necesitaba un nuevo agente. Busqué varios en las páginas amarillas de Manhattan y llamé a una de las agencias conocidas, diciéndole a la secretaria que atendía el teléfono que yo era un escritor publicado que buscaba un nuevo agente. Al cabo de unos minutos me atendió una mujer a la que llamaré Carol Johnson. Me pidió que le llevara el manuscrito.

Su respuesta tardó dos semanas. Pidió verme para hablarme de la novela, y en su despacho me explicó que en realidad se trataba de dos libros, uno una historia de terror del campo, y el otro una historia de aventuras en la que los tres reclusos escapan a través de Alemania hacia Suiza. Carol creía que la historia de aventuras era la mejor y que yo debía reescribir la novela utilizando sólo esa parte del libro.

Me devolvió el manuscrito y le dije que me lo pensaría. Luego me puse en contacto con otra agencia de primera fila, y una vez más subí a una oficina y dejé mi manuscrito. El director de la agencia prometió leerlo. Esperé y esperé. Le llamé un mes más tarde y le pregunté en qué estado se encontraba la novela. Me dijo que aún no se había puesto a ello. "¿Creía que eso era todo lo que tenía que hacer?". Esa mañana subí y me llevé la novela.

El tercer agente lo leyó en dos semanas y pidió verme. Me explicó que la novela constaba en realidad de dos partes y que debía eliminar la huida y concentrarme en el campo, terminando el libro con la

muerte del chico en el campo o con su liberación después de la guerra.

Le agradecí su opinión y me llevé la novela. Me sorprendió que estos agentes, que no eran escritores, estuvieran dispuestos a manipular una obra seria. ¿Por qué no la enviaban a una editorial y veían qué pasaba? ¿Qué les hacía pensar que sabían cómo debía estructurarse una novela?

Ahora estaba sentada en mis aposentos con mi manuscrito, sin agente ni representación. Qué diferente era esto de la primera novela, en la que las cosas se movieron rápidamente y sin ningún agente había conseguido que se publicara. Phil Fleyderman ya no estaba en Pocket Books y, por lo que yo sabía, ya no estaba en el mundo editorial. Quería que una editorial de tapa dura se ocupara de la novela, pero no podía llamar a un editor. Necesitaba un agente.

Pasó un mes. Otro agente rechazó la novela, diciéndome que era un libro de mal gusto. Entonces recibí una postal por correo. Era de un agente al que llamaré Robert Marks, que originalmente había estado con Curtis Brown y ahora estaba formando su propia agencia unipersonal. Básicamente era un aviso de que Robert Marks era ahora un agente por su cuenta. Un simple anuncio. Qué demonios, pensé, le llamaría. Recordaba vagamente que me lo habían presentado hace un año o así.

Se alegró de que respondiera y fui a su despacho de los años 50 Este. Era una oficina pequeña, con un cuarto de baño un poco más grande que la habitación en la que trabajaba. El edificio había sido un edificio de apartamentos, reconvertido en pequeñas oficinas. Robert me saludó cordialmente y me senté en su escritorio, con el manuscrito sobre el regazo.

Hablamos un poco sobre el negocio editorial y luego le conté mis experiencias con otros agentes.

"Lo que me gustaría que hicieras", le expliqué, "es que ni siquiera leyeras la novela. Confía en mi palabra de que es lo suficientemente sólida como para ser publicada. Envíala y ya está. Confía en la obra tal y como está. No quiero alterarla". Le dije que algunos agentes querían que se desechara la primera parte y otros la segunda, pero que eran parte integrante del conjunto de la obra. "¿Te parece bien?"

"Me gustó tu otra novela", dijo. "Confiaré en tu opinión sobre este libro". Dicho esto, nos dimos la mano y le dejé la novela. Aún no había elegido título, así que en la portada ponía simplemente "Novela sin título”. Yo me inclinaba por "Cenizas", pero a él le pareció un título flojo y bastante deprimente.

Hecho esto, volví a mi despacho. Ya vería qué pasaba. Al menos la novela iría a las editoriales. Al cabo de una semana, Robert me llamó y me dijo que había sido rechazada por una editorial importante. ¿Quería ver el rechazo?

"Claro".

Me lo envió a mí. El editor pensó que el libro era repugnante y vil. Le siguió otro rechazo. El editor dijo que el libro le daba ganas de vomitar. Un tercer rechazo siguió en la misma línea. Robert se estaba desanimando.

"Son buenos rechazos", le dije. "Obviamente estoy tocando la fibra sensible de estos editores. Están reaccionando. El peor rechazo sería 'es un buen libro, pero desgraciadamente no podemos añadirlo a nuestra lista'. Ese es el beso de la muerte".

"No te preocupes", dijo, "seguiré enviándolo".

Sentí que tenía razón sobre los rechazos. Conocía a un par de escritores que me habían enseñado sus rechazos, descalificaciones insulsas de su trabajo. Pero al menos yo recibía una reacción contundente. Me sentía seguro a pesar de palabras como "vómito", "repugnante" y "de mal gusto".

Pasaron los meses. Los rechazos se acumulaban. Entonces recibí un rechazo de tres páginas de James Silverstein, el editor jefe de Random House, con una larga crítica de la novela y una declaración suya en la que decía que era lo más cerca que había estado nunca de publicar un libro que finalmente tuvo que rechazar. Escribió que la obra le había conmovido inmensamente. Por fin un poco de ánimo tras meses de rechazos.

A principios de octubre estaba sentado en mi despacho, dictando un pliego de condiciones, cuando me llamó Robert.

"¿Estás libre este viernes a las 11 de la mañana?", preguntó.

"¿Qué pasa?"

"La novela llegó a Knopf hace unas semanas, y recibí una llamada de Harding LeMay. Es el editor jefe y le gustaría conocerte".

"¿Este viernes?"

"Sí."

"Ok. ¿Dónde nos encontraremos?"

"En su oficina. 510 Madison Avenue."

"Allí estaré."

Era miércoles. Dos días para pensar en lo que esto significaba. No intenté hacer conjeturas. Iría allí y vería qué pasaba. El viernes por la mañana llegué al edificio a las once menos cuarto. Llamé al ascensor y, cuando entré, había un chimpancé vestido con un traje verde y en patines. Un espectáculo asombroso. ¿Era un presagio de lo que estaba por venir? Dudé, pero el chimpancé parecía bastante simpático y no quería abandonar el ascensor. Pulsé el botón de la planta de Knopf y vi cómo el chimpancé patinaba a mi alrededor.

Me bajé y pulsé el botón de la primera planta, dejando al chimpancé en el ascensor. Parecía estar pasándoselo bien. Hice una pausa y miré el reloj. Faltaban diez minutos para la hora. Me serené. Me di cuenta de que estaba entrando en el despacho de la editorial más

prestigiosa de Estados Unidos, cuyo redactor jefe quería verme personalmente.

Si estaba cerca de que Knopf me publicara, no lo echaría a perder. Poco me imaginaba las preguntas que me harían, poniéndome en el filo de la navaja. Cuando faltaban cinco minutos, abrí la puerta y hablé con la recepcionista que estaba sentada en el despacho exterior. Le dije mi nombre y que tenía una cita con Harding LeMay.

"Oh, sí, te está esperando. Sólo tienes que ir a la puerta al final de allí ".

Seguí sus indicaciones y llamé a una puerta cerrada.

"Adelante."

Abrí la puerta y vi a LeMay sentado detrás de un escritorio, con mi agente sentado en una silla cercana. Ambos se levantaron y nos dimos la mano. LeMay tenía unos cuarenta años, supongo, y era un hombre bien parecido.

"Me alegro de conocerte por fin", dijo. "He leído su libro con gran interés".

"Gracias", le dije. Pude ver que mi manuscrito estaba sobre su mesa, dividido en varias partes.

"¿Quieres café?", me dijo.

"Sería estupendo", respondí. "Lo beberé negro".

Me miró fijamente, con el ceño fruncido. "Parece que no tienes acento", dijo, "suenas como un neoyorquino".

"Soy neoyorquino".

"¿No es una historia real?"

"No, es una novela".

"Sí, me di cuenta de que lo llamabas así, pero pensé que era un relato ficticio de tu propia vida".

"No."

"Juraría que estas experiencias te han ocurrido a ti. Bueno, estoy impresionado. ¿Es sólo una historia inventada?"

"Sí, supongo que podría llamarse así".

"Hmm." El hecho de que yo no fuera realmente el chico de la historia le desconcertó.

Llamó para pedir el café y él y mi agente se pusieron a charlar mientras esperábamos a que llegara. Una secretaria trajo una pequeña bandeja con una cafetera de plata y tres tazas. Nos servimos y entonces LeMay me miró penetrantemente.

"Déjame preguntarte algo...", dijo.

"¿Sí?"

"¿Qué puntos débiles ves en tu novela?".

No me esperaba esa pregunta. Me eché hacia atrás y hablé con la mayor sinceridad posible. "Si hubiera puntos débiles, no la habría presentado. Es lo mejor que puedo hacer".

"¿Así que no ves ningún punto débil?"

Era una pregunta que provocaba ansiedad. Tenía mi manuscrito delante de él. Y él tenía el poder de aceptar o rechazar la novela. No estaba tratando con tenientes o editores junior, estaba tratando con el general, el editor en jefe. Y sentí que lo que dijera ahora determinaría la aceptación o el rechazo de la obra.

"No. Es lo mejor que puedo hacer", repetí.

"Bueno, déjame preguntarte algo más. Si no ves debilidades en tu trabajo, ¿te opondrías a alguna edición de la novela?"

Otra bola curva. Me eché hacia atrás y respiré hondo. "No, no me opondría a la edición. Si un editor pudiera mostrarme cómo hacer la novela más fuerte, sin duda le escucharía seriamente".

Yo no había dicho que aceptaría sus conclusiones. Simplemente dije que escucharía seriamente.

LeMay me miró y se quedó pensativo. Mi agente estaba sentado a mi lado, sin decir nada. Si este libro era aceptado, sería un gran éxito para él. Esperamos en silencio. Entonces LeMay habló.

"Ed, si no te importa, si puedes salir de la oficina, me gustaría hablar con Robert un momento".

"No hay problema". Me levanté, salí y cerré la puerta tras de mí. No tenía ni idea de lo que iba a pasar. Sabía que había respondido a sus preguntas lo mejor que había podido. Ahora ya no estaba en mis manos.

La puerta se abrió al cabo de unos cinco minutos. LeMay la había abierto y estaba allí de pie, con la mano extendida. "Permítanme dar la bienvenida al autor más reciente a la casa Knopf", dijo.

Robert era todo sonrisas.

Unos minutos más tarde, Alfred Knopf en persona entró en la habitación. Me estrechó calurosamente la mano y me dijo que quería enseñarme algo. Me llevó a otra sala, llena de estanterías repletas de libros, todos los libros que Knopf había publicado en su ilustre historia. Me señaló ganadores del Premio Nobel como Ivan Bunin, las obras de Thomas Mann y otros. Ahora estaba en su compañía. No puedo describir lo que sentí en aquel momento. Sentí una oleada de emoción, un sentimiento de orgullo. Me había aferrado a mi novela, en las buenas y en las malas, sin escuchar los desplantes de los agentes que querían que la cortara en pedazos. Había perseverado.

Cuando salimos de la oficina, Robert me dijo que tenía otra cita para almorzar y se disculpó por no haber tenido un almuerzo de celebración conmigo. "Pero lo tendremos”, me dijo, "la semana que viene. El mejor restaurante, los mejores vinos. Solos tú y yo. Este es el primer libro que he representado que ha sido aceptado, Ed. ¡Y por Knopf! Sé que te sientes genial, pero yo estoy flotando en el aire".

Nos despedimos. Entré en un restaurante cercano y me comí un bocadillo de atún con ensalada de col. La verdad es que tenía poco apetito. Fue un gran día para mí, y recordé las preguntas que LeMay me había hecho. Si no estaba seguro del libro y le hablaba de debilidades, probablemente me devolvería el manuscrito.

Entonces probablemente habría reescrito las secciones "débiles" y se lo habría devuelto a LeMay. Pero para entonces, ¿quién sabía qué habría pasado con su entusiasmo? Por eso es tan importante hacerlo lo mejor posible y, en algún momento, sentir que lo has hecho lo mejor posible, dejar ir el manuscrito. Más adelante en la vida, he visto a escritores y artistas hablar de los puntos débiles de su trabajo, en el momento en que estaban a punto de ser publicados o de exponer su arte en una galería. Y al no tener confianza en su trabajo, su ansiedad se contagiaba. El editor o el marchante captaban esa ansiedad, que la obra era débil a los ojos del escritor o del artista, y ellos mismos perdían la confianza en la obra. Así que vale la pena repetirlo:

Si un escritor no ha hecho su mejor trabajo, no debe enviarlo para su publicación. Sólo cuando ya no se pueda hacer nada para mejorar el trabajo, debe enviarse.

Años más tarde, cuando enseñaba escritura creativa o impartía talleres, les decía a los estudiantes que confesaban no haber hecho su mejor trabajo que no tenían derecho a presentarlo para su posible publicación en una revista o en una editorial. Estaban compitiendo con los mejores escritores de Estados Unidos, y ahí estaban, ni siquiera dando lo mejor de sí mismos. ¿Qué esperaban sino el fracaso?

Después de comer, volví al despacho. Pero sabía que mis días como abogado estaban contados. Me había probado a mí mismo, con dos novelas escritas y dos que serían publicadas. Era hora de pensar en un futuro diferente para mí. Pero era difícil abordar este tema con mi padre. Él estaba orgulloso de mi trabajo como escritor, y mi ma-

dre, que había leído el manuscrito de esta segunda novela, me dijo que había empezado a llorar a mitad de camino, y que le había conmovido y dolido inmensamente.

A estas alturas de mi carrera jurídica ya era socio de pleno derecho de mi padre en el bufete Silberstang & Silberstang. Mi padre tenía ahora sesenta y cinco años y no tenía la energía que había tenido de joven. Aun así, tenía que pensar en mi futuro. Tal vez sea egoísta ser escritor, porque estás muy involucrado contigo mismo, con tu inconsciente, tus sentimientos, tu perspectiva y tu visión del mundo. Y escribir es una actividad solitaria. Nadie puede hacerlo por ti.

Cuando el Museo Metropolitano de Arte compró "Aristóteles contemplando el busto de Homero", de Rembrandt, subí a verlo. El cuadro me impresionó. Rembrandt parecía estar hablándome directamente, mientras contemplaba a un Aristóteles pensativo que miraba a lo lejos con una mano en la cabeza de Homero. Lo que decía era lo siguiente: aunque Aristóteles era el hombre más erudito de su tiempo, toda su sabiduría sería suplantada algún día, pero nadie podría haber escrito una palabra de Homero que no fuera el gran poeta épico. El arte reinaba sobre la sabiduría y la ciencia.

El escritor tiene esa carga. Crea algo original, algo que no existía antes y que, de no ser por sus esfuerzos, nunca volvería a reproducirse. Todo lo que el escritor no pusiera por escrito se perdería para siempre. Shakespeare nos dio treinta y siete obras, pero ¿qué pasa con todas las que no escribió? ¿Qué hay de ese lenguaje sublime del bardo que nunca podríamos leer ni ver en un escenario?

Con estos sentimientos, me contuve y aún no di el paso de dejar la abogacía. Ahora me interesaba la edición del manuscrito y el nombre de la nueva novela. Había citado un poema de Auden sobre W.B.Yeats como epígrafe de la novela. Contenía las palabras "...pesadilla de la oscuridad".

Harding y yo finalmente nos pusimos de acuerdo sobre el título, Pesadilla en la oscuridad, para esta novela. A pesar de sus agudas preguntas sobre mi opinión acerca de la edición de la obra, esto no supuso ningún problema. Trabajé directamente con Harding, quedando con él para cenar un par de veces en su espacioso y confortable apartamento del 170 de la Segunda Avenida, cerca de la calle 10 Este, en Manhattan, edificio en el que también residía mi tío.

Al final, sólo se eliminó una pequeña escena de la novela. La obra permaneció intacta, mientras avanzaba hacia su publicación. En abril de 1967 se publicó. Cuando mi primera novela salió en rústica, hubo muy pocas reseñas del libro. Era uno de los inconvenientes de publicar una novela en rústica. Renuncié a la posibilidad de recibir críticas extensas para que me publicaran. Ahora las esperaba. La más importante era la del New York Times, sobre todo la de la sección Sunday Book Review.

Para mi sorpresa, la reseña cubrió seis columnas del periódico, y el reseñista escribió que "A su manera, este es un libro perfecto... es de lectura obligatoria". Yo mismo no podría haber escrito una crítica más elogiosa. Luego vinieron otros periódicos y revistas, todos elogiando la obra. The Book of the Month Club News la calificó de "auténtica novela... Inolvidable".

James Michie, editor jefe de Bodley Head en Londres, pidió los derechos para el Reino Unido. Salió en tapa dura en el Reino Unido y luego en rústica, publicado por Corgi Press. Las críticas en Inglaterra también se deshicieron en elogios hacia el libro.

La gente de Knopf estaba contenta con estas críticas, y Harding sintió que su juicio había sido confirmado al aceptar el libro en primer lugar. Pero el Holocausto seguía sin estar en la consciencia del público y las ventas eran normales, pero muchas bibliotecas compraron la novela. A medida que pasaban las semanas tras su

publicación, empecé a recibir cartas de personas que habían leído la novela. Algunos eran supervivientes de campos de concentración, otros habían tenido la suerte de huir de Europa antes de ser encarcelados.

Las cartas me dejaron atónito. Un escritor de Inglaterra me dijo que había sido tratado por mi padre en Viena y que lo recordaba bien. Otros me dijeron que habían visto a mi madre en los campos, que habían visto a mi hermano y a mi padre. Aunque el libro era una completa obra de ficción, de alguna manera la familia sobre la que había escrito tenía vida propia, y la gente respondía a ellos.

Un par de estudiantes escribieron que utilizaban el libro en sus clases y que habían escrito trabajos trimestrales sobre la novela. Adjuntaron los trabajos. Llegaron más cartas. La novela había calado hondo tanto en Europa como en Estados Unidos. También recibí cartas de Australia y varias de Israel. Aunque las ventas no eran muy fuertes, la gente la compraba en todo el mundo y la leía con atención. Y la historia les conmovía.

Fue entonces cuando me senté con mi padre y le dije que iba a dejar la consulta y dedicarme a escribir a gran escala. Para mi sorpresa, no discutió ni pareció decepcionado. Me dijo que lo entendía y, a partir de ese momento, nuestra relación cambió. Se convirtió en mi mayor admirador, esperando con impaciencia cualquier cosa que escribiera en el futuro. Y a partir de ese momento, cada vez que terminaba una novela, le enviaba primero el manuscrito para que lo leyera.

El PEN, una organización de autores y editores, organizó una recepción en la que tanto yo como Elia Kazan, que acababa de publicar The Arrangement, fuimos los invitados de honor. La mayoría de los asistentes habían leído mi novela, y yo mismo tuve el honor de conocer a Maxwell Geismar y Malcolm Crowley, nombres con los que me

había cruzado constantemente en la crítica literaria. Fue un momento culminante en mi carrera.

Después de la recepción, me tomé un tiempo libre y conocí a la que se convertiría en mi segunda esposa. Lynn y yo viajamos a Nueva Inglaterra, a Virginia y luego a Tucson. Luego volvimos al Este y nos casamos en mi apartamento del Village. Para entonces yo ya tenía un apartamento más grande en Charles Street. Lo subarrendamos y compramos una casa en Woodstock, Nueva York, en 1969, el mismo año en que nos casamos.

Durante ese año, intenté escribir una continuación de Pesadilla en la oscuridad. Quería contar las experiencias de Robert Lindner en Estados Unidos, pero por mucho que me esforzara la novela no funcionaba. Presenté parte de ella a Harding, pero no le gustó nada, pues le pareció un verdadero bajón después de la novela que había aceptado.

Así que la dejé a un lado y me mudé a Woodstock. Mientras estuve allí luché por escribir otra novela.

4 LA TERCERA NOVELA Y EL LIBRO DE JUEGOS DE PLAYBOY

Me trasladé a Woodstock en 1969, comprando una casa con tres acres de terreno por 25.000 dólares. Sólo tenía dos dormitorios, y como mi mujer, Lynn, era pintora, remodelé el garaje para convertirlo en estudio de pintura. Sustituí el tejado de madera por paneles de plástico para dejar entrar la luz natural del norte. Ella también utilizó la casa, colocando un caballete en el salón. Mientras tanto, con el fin de encontrar un poco de privacidad para escribir, colgué dos cables de extensión y puse mi máquina de escribir en una mesa de picnic de madera roja en una zona de porche con mosquitera contigua, que no tenía calefacción y estaba abierta a los elementos en tres lados, cubierta sólo por grandes paredes con mosquitera.

Supongo que sumergí mis ambiciones ante mi mujer. Ella se consideraba una artista y yo apoyaba su trabajo, pero el mío se resentía. Woodstock era básicamente una colonia de artistas, y la Liga de Estudiantes de Arte tenía allí sus clases de verano. Los artistas venían a nuestra casa, veían la obra de Lynn y nosotros viajábamos a sus estudios para examinar su trabajo. Yo pasé a un segundo plano. Aunque mi mujer nunca había expuesto en una galería y yo tenía dos libros a mis espaldas, estaba celosa de su tiempo y su espacio. Cuando pintaba, yo tenía que estar fuera de casa. Mi presencia interfería en su tra-

bajo. No tenía espacio para escribir en la casa y, al cabo de un tiempo, me di cuenta de que me había equivocado al comprarla. Fue mi dinero el que compró la propiedad, y debería haber conseguido un espacio que yo también pudiera utilizar. Pero ya era demasiado tarde. Así que me desterraron a la zona protegida del lado este de la casa. Era un lugar poco propicio para escribir, pero perseveré en mi empeño de empezar algo.

Seguí escribiendo y descartando trabajo. Esta vez nada me resultó fácil. Empecé a imaginar tramas en lugar de personajes, y ya no contaba con el apoyo constante y la sabiduría de Albert, que ahora vivía a 90 millas de distancia y estaba ocupado con su práctica privada de la psiquiatría. Desde que me casé, nos habíamos distanciado.

El matrimonio en sí fue difícil. Había vivido solo mientras escribía mis dos novelas, pero ahora faltaba intimidad. Aunque ni siquiera podía hablar cuando Lynn pintaba, si estaba sentado en silencio, pensando, ella me interrumpía y me pedía que hiciera algo, una tarea en casa, que llevara el coche a algún sitio, algo intrusivo.

"Mientras no hagas nada", empezaba ella, y yo intentaba explicarle que estaba haciendo algo, que estaba pensando. A ella no le parecía una respuesta viable. Me enfadaba cada vez más a medida que mi intimidad desaparecía. Salía al porche y trataba de escribir, pero no pasaba nada. Daba largos paseos con mi perro Sam.

En enero de 1970, una semana antes de mi cumpleaños, supe que tenía que salir de allí, aunque fuera por poco tiempo. Le dije a Lynn que tenía que hacer un viaje.

"¿Dónde?"

"No sé adónde. Sólo un viaje".

Estaba enfadada, como de costumbre, pero cogí el autobús de Kingston a Nueva York. No quería quedarme en Nueva York, y pensaba con nostalgia en los días que había pasado en Baltimore, cuan-

do había asistido a la Counter Intelligence School de Dundalk, un suburbio de la ciudad. Entonces tenía veintiún años, y cada día en aquella escuela era una aventura. Así que fui a la terminal de autobuses Port Authority y cogí un autobús para Baltimore.

Este no era el viejo Baltimore de veinte años antes. Mientras atravesábamos las calles, unos chavales empezaron a lanzar ladrillos contra las ventanillas del autobús, salpicándolas e hiriendo a algunos pasajeros. Por suerte, a mí no me alcanzaron los cristales volando. Nos detuvimos cerca del centro de la ciudad, y me fui al Y cerca de la Enoch Pratt Free Library y pasé la noche. Al día siguiente quedé en conducir un Chevy nuevo hasta Sarasota, Florida. Me pagarían los gastos y la gasolina. Al menos este transporte sería gratis.

Llegué hasta Carolina del Sur y entonces el coche empezó a tener problemas. Cuando llegué a Manning, sólo podía poner la segunda marcha. Fui a un concesionario Chevrolet y luego llamé a la empresa de autocaravanas que me había contratado para decirles que había problemas. Me dijeron que esperara y siguiera conduciendo cuando el coche estuviera listo. Tardaron tres días en arreglarlo, y mientras tanto disfruté de la hospitalidad de la pequeña ciudad sureña. Como norteño, temía quedarme atrapado en el Sur, sujeto a prejuicios. Por supuesto, no era negro, pero sí judío. En lugar de prejuicios, la gente del pueblo me ayudó. Me dejaron sacar libros de la biblioteca y me facilitaron un coche.

Cuando el coche estuvo listo, el gerente del concesionario me dijo que no me cobraría nada. Me deseó buena suerte, y ahora conduje un poco más rápido, en dirección a la costa oeste de Florida, a la ciudad de Sarasota. Entregué el coche a una señora mayor, una jubilada, y ella me llevó a la estación local de Greyhound.

El viaje de vuelta fue monótono. Compré “Aeropuerto” de Arthur Hailey para leerlo en un área de descanso, pero después de leer

quince páginas, se lo di a otro pasajero. En algún lugar de Georgia, a las tres de la madrugada, deambulé por el área de descanso y encontré un libro que me pareció interesante. Leí las dos primeras páginas y lo compré. Era A Fan's Notes, de Frederick Exley. Lo leí con gran interés mientras el autobús se arrastraba hacia el norte. El día de mi cumpleaños, el 11 de enero de 1970, el día en que cumplí 40 años, comí solo en un Kentucky Fried Chicken a las afueras de Alexandria, Virginia. Cuando volví a Woodstock, Lynn estaba enfadada conmigo, pero no me importó. Me entusiasmaba la idea de volver a escribir. Sentía que Exley había plasmado la verdad en su libro. Su largo y lento declive hacia la locura debió de ser difícil de escribir.

Pensé en lo que había hecho. Aquí estaba pensando en tramas, y todo lo que tenía que hacer era poner la verdad. Volví a conectar los cables al porche y coloqué allí la máquina de escribir. Hacía frío, pero me abrigué bien y me senté a pensar en un personaje en torno al cual centrar la novela.

Empecé a escribir una novela en aquel porche, trabajando sólo de noche, rodeado de los ruidos nocturnos de esta zona rural y del olor de los pinos que se extendían por todas partes. También había nogales, arces azucareros y abedules en abundancia en la propiedad. También hacía humedad y frío. Me adentré en la zona aislada que había elegido, llevando papel y la máquina de escribir eléctrica portátil SCM. Mi gato, Kitzy, me acompañó y se tumbó sobre la mesa.

En la única pared común con la casa había un enorme mapa de Estados Unidos. Me quedé mirándolo y escribí:

"Solía sentarse en su habitación de la granja cercana a Lamoni, Iowa, mirando fijamente el mapa mural de los Estados Unidos de América, con los estados delineados en cinco colores, observando que había doce estados amarillos y sólo ocho verdes, observando que la anchura de América constaba de doce estados desde Califor-

nia hasta Nueva York, observando que en el Medio Oeste, de norte a sur, sólo había cinco estados, de Minnesota a Luisiana o de Michigan a Mississippi, mientras que en el abarrotado Este había hasta trece, si se contaba de Maine a Florida, notando sobre todo la enormidad, la inmensidad del país.

Y sentado allí, sintiendo que quería recorrerlo todo, quería abrazar América, ver más allá del país llano de las granjas de la juventud, de su juventud, más allá de las Rocosas, ver el Pacífico, sentir el bulto de ese enorme frente marítimo que daba a Asia".

Sentía que escribía la historia con cierta cadencia, cierto ritmo. Había estado en Lamoni, Iowa, con Lynn. Su abuelo vivía allí. Al igual que Dachau, había permanecido en mi mente, por supuesto, por diferentes razones. Parecía tener la capacidad de recordar lugares, aunque era terrible recordando nombres. Pero al igual que el campo de Dachau, tenía el pequeño pueblo de Iowa en mi mente,

Seguí escribiendo por las noches. Empecé a darme cuenta de que este libro era muy diferente de los otros. La primera novela había sido un viaje de descubrimiento para mí, la segunda había sido tan tensa como pude hacerla. En Pesadilla en la oscuridad, con toda su oscuridad y horror, había simplificado drásticamente mi prosa. Ahora, este nuevo libro era expansivo. Mi lenguaje tenía más que ver con las imágenes y la fantasía.

Me entusiasmó y seguí trabajando durante las noches. Escribir de noche, rodeado de los olores y sonidos nocturnos, me dio una nueva perspectiva de mi trabajo. Era un libro concebido en la oscuridad. Mientras trabajaba, mis ahorros se agotaban rápidamente. El dinero de los libros y de mi trabajo de abogado casi se había acabado y, poco después de terminar la novela, estaba llegando a un punto de desesperación financiera. Mis padres me prestaron algo de dinero para seguir adelante, pero yo necesitaba unos ingresos estables.

Pocos meses después de empezar la novela, escribí el último párrafo de la obra.

"Y la primavera llegó a América, y las semillas se sembraron en el gran cinturón de praderas que se extiende por el corazón de los EE.UU., y los brotes empujaron a través de la tierra rompiendo el suelo, y los niños mirando, maravillados, y las montañas miraban hacia abajo en esas llanuras y los ríos fluían a través y el tiempo pesaba sobre la nación."

La novela estaba terminada. Seguía teniendo la misma cadencia del principio. Era un libro grande, de cerca de 800 páginas en forma de manuscrito, y contenía muchos personajes y muchas historias, aunque el núcleo del libro era la historia de Dean Curtis Stillman, y el secuestro por parte de su grupo de la hija del Presidente de los Estados Unidos.

Ya no tenía agente. Tuve un desencuentro con Robert después de comprobar que había hecho caso omiso de publicaciones como L'Express de París, que querían serializar Pesadilla en la oscuridad. Todo tipo de derechos subsidiarios sobre la novela se habían perdido por su inacción. Para encontrar otro agente, me llevé el manuscrito en autobús a Nueva York, que estaba a unos ochenta kilómetros, y decidí llamar a agentes de la ciudad, alojándome temporalmente en casa de mis padres. Empecé por las "A" y las "Z", desde el principio del alfabeto hasta el final.

Cuando llegué a Y, hablé con Mary Yost, que estaba interesada en la novela, así que fui a verla a su oficina. Hicimos buenas migas y se mostró entusiasmada con la lectura de la nueva novela. Me preguntó si tenía algo más que darle.

"Lo único que hay son unas páginas sobre juegos", le dije a Mary.

"¿Qué juegos?"

"Bueno, mi amigo Roy Friedman y su mujer querían ir a Puerto Rico a jugar y me pidieron que escribiera algo para ellos".

"¿Lo tienes contigo?"

"No, está en Woodstock, pero podría enviártelo por correo".

Había conocido a Roy Friedman a través de mi editor en Pocket Books, y solíamos jugar al tenis regularmente en las pistas de Central Park. Roy había publicado una novela al mismo tiempo que Rapt In Glory. Se titulaba The Insurrection of Hippolycus Brandenberg y había sido publicada por Stein and Day, y seleccionada por un par de clubes de lectura. Roy y yo congeniamos y pasé mucho tiempo con él y su mujer, Louise.

Como había crecido en Brooklyn, sabía mucho de juegos de azar, y especialmente de blackjack y dados, así como de póquer. Siempre se me habían dado bien los números, y recordaba una vez en el instituto Seth Low de Brooklyn, cuando tenía catorce años y estaba sentado en la última clase del día, una clase de estudio. Todo el mundo estaba inquieto, porque era finales de junio y el sol brillaba, y todos teníamos calor y estábamos ansiosos por salir al aire libre. En aquella época, la escuela duraba casi hasta finales de junio.

El profesor, desesperado por crear un poco de orden, nos dijo que el primero que sumara todos los números del uno al cien podía irse. Así que todo el mundo se puso manos a la obra. Yo me quedé pensativo. Siempre me ha gustado jugar con los números y esto era un reto. ¿Cuánto sumaban los números del 1 al 10? 55. Era fácil. Pero ¿por qué sumaban 55? Los escribí y me di cuenta de que había un patrón en estos números. El 1 y el 10 sumaban 11, y lo mismo ocurría con el 2 y el 9 y el 3 y el 8. En otras palabras, había 5 conjuntos de 11. Pues bien, los números comprendidos entre el 1 y el 100 significaban que había 50 conjuntos de 101. Multipliqué estos números; algo que podía hacer en mi cabeza. La respuesta era 5050. Al cabo de un par

de minutos levanté la mano con la respuesta. La pobre profesora estaba trabajando como los demás, sumando columnas de números para encontrar la respuesta correcta.

Le conté cómo había encontrado la respuesta y me miró asombrada, pero me fui de allí. ¿Pero de qué me serviría la aritmética en la vida? Al fin y al cabo no eran matemáticas, y nunca me interesaron las ciencias.

Roy había comprado un par de libros sobre juegos y descubrió que no los entendía, por una buena razón. Los autores eran unos ególatras que intentaban presumir de sus conocimientos con fórmulas complicadas e incorrectas, en lugar de guiar pacientemente al lector a través de los juegos. Escribí un par de páginas sobre cada juego y se las di.

Nunca hizo el viaje, sino que, sin que yo lo supiera, entregó las páginas a Stein y Day, a su editor. Roy era así, servicial con un compañero escritor. Nunca conocí a un tipo más dulce. El editor al que entregó las páginas estuvo a punto de encargarme un libro sobre juegos, pero al final decidió no hacerlo. Los juegos de azar no eran el gran negocio que eran hoy en día, y pensó que las ventas serían insignificantes.

Roy me devolvió las páginas, y cuando llegué a Woodstock se las envié por correo a Mary. Ella leyó la nueva novela y le gustó, y dijo que empezaría a enviarla. Y mientras tanto, sin dinero, vi un anuncio para redactores jurídicos en The Law Journal, que leía de vez en cuando. La empresa se llamaba Lawyer's Cooperative, y era una editorial de libros jurídicos situada en Rochester, Nueva York. Supuse que, con mis conocimientos tanto de redacción como de derecho, no tendría problemas para conseguir trabajo allí, y no me equivoqué.

Rochester estaba a 270 millas al norte de Woodstock, y yo hice el largo viaje hasta allí en abril de 1970, encontré un apartamento y me

convertí en un viajero de largo recorrido. Lynn se quedó en Woodstock. Cada dos semanas, cuando hacía buen tiempo, yo conducía hasta allí y me quedaba el fin de semana. Nunca había trabajado en una empresa, pero necesitaba dinero. Por aquel entonces, la empresa estaba trabajando en un estudio definitivo sobre diversos temas jurídicos, para su serie American Law Review. Cuando llegué, ya estaban con las R, y escribí tres artículos para ellos: "Violación" (“Rape”), "Recepción de bienes robados" (“Receiving Stolen Property”) y "Replevin".

Tuve problemas con mi supervisor desde el principio. Antes de trabajar en estos artículos, me encargaba tareas cortas que debía completar en dos días. Como el tiempo medio para escribirlos era de dos semanas, pensó que estaba siendo descuidado en mi investigación. Pero yo estaba acostumbrado a escribir a un ritmo rápido. Así que, para conformarme, seguí la corriente y escribí unas pocas líneas al día en lugar de tres páginas. Ahora lo complacía. El viaje de ida y vuelta a Woodstock era agotador, y yo estaba exhausto todos los lunes por la mañana. Pero el sueldo llegaba con regularidad. Podía comprar camisas nuevas, pagar la hipoteca y poner comida en la mesa para Lynn, mis dos gatos y mi perro, Sam.

El verano se alargó hasta el otoño y empezó a hacer frío en Rochester. Siempre he odiado los abrigos, así que me compré un impermeable azul forrado que me ponía todos los días. También llevaba una vieja chaqueta a cuadros dentro del impermeable, y cuando llegaba a la oficina, me quitaba el abrigo, con la chaqueta dentro intacta, y trabajaba con mi uniforme de oficina de camisa blanca y corbata.

Mientras tanto, mi novela seguía siendo rechazada. Entonces, en una conversación telefónica con Mary, me dijo que creía que la razón de los rechazos era que la novela era demasiado larga, y me sugirió

que eliminara un par de subtramas para acortarla. Releí lo que había escrito y vi que podía hacerlo fácilmente y mantener intacta la historia principal. Así que le envié una carta con instrucciones para acortar la novela. La siguiente editorial a la que envió la obra fue Putnam, en su versión abreviada.

A principios de septiembre recibí una llamada de Mary. Me dijo que había enviado las pocas páginas sobre el juego a Playboy Press, que acababa de ser fundada por Hugh Hefner. Estaban buscando libros para hombres y, tras leer las páginas, un editor quiso que le enviara un par de capítulos de muestra. Rápidamente escribí un capítulo sobre póquer y otro sobre blackjack y se los envié por correo a Mary. Un par de semanas después me llamó a la oficina.

"Tengo buenas noticias", me dijo. "A Playboy le gustó tu trabajo y su gente en Nueva York quiere conocerte. Creo que un contrato para hacer un libro de juegos para ellos está en marcha".

"Estupendo. Por cierto, ¿cómo va la novela?".

"Oh", dijo Mary, "supongo que aún no recibiste mi última carta. Putnam la está aceptando.

Y ahí estaba. Dos aceptaciones en un día. Quedamos en que volaría a Nueva York para reunirme tanto con Playboy como con Putnam el lunes siguiente, para atar todos los cabos. Le dije a mi supervisor que tenía que ir a un tratamiento médico en Nueva York, y él accedió a concederme tiempo libre para mi artículo sobre Recepción de bienes robados.

El lunes siguiente, un hermoso y cálido día de otoño en Nueva York, con el aire fresco y despejado, me reuní con Mary en su oficina. Me dijo que íbamos a almorzar con Walter Betkowski, director editorial de Putnam, en el Italian Pavilion. Nos fuimos. El restaurante era espacioso y caro, y cuando fui a comprobar mi impermeable, me costó sacar la chaqueta de las mangas del abrigo. Hacía meses que los

llevaba como una unidad. Ahora estaban pegadas. Cuando por fin, con la ayuda de la chica del guardarropa, saqué la chaqueta, vi con horror que la prenda estaba arrugada y tenía un aspecto horrible. Pero ya estaba en el restaurante. Demasiado tarde para ir a buscar otra chaqueta.

Betkowski entró. Era un hombre alto, de pelo rubio, de ascendencia polaca, vestido inmaculadamente, con corbata de foulard y pañuelo a juego para el bolsillo del pecho. Parecía un joven dios, y aquí estaba yo, con esta chaqueta arrugada y pasada de moda, con aspecto de vagabundo.

Nos sentaron rápidamente, aunque el maitre miró con recelo mi atuendo. Betkowski tenía un paquete de notas que puso sobre la mesa, y me dijo que quería comentar conmigo varios aspectos de la novela. Acepté. Sabía que estaba a cinco centímetros, como dijo una vez un ingenioso beisbolista, del gran espectáculo, y de ninguna manera iba a echarlo a perder.

Primero pedimos unas copas. Yo tomé mi habitual bebida editorial, Cinzano con hielo y un toque de limón, recordando mi reunión con los ejecutivos de Pocket Books. Los dos tomaron bebidas más fuertes. Pedimos la comida y Mary y Walter comentaron algunos cotilleos del mundo editorial. No les presté atención. Entonces Walter se volvió hacia mí.

"Ed, tu novela me pareció fascinante. Y no sólo a mí. La novela se repartió por la tienda, y hasta el presidente de la empresa la leyó. Es un verdadero libro de contracultura. Muy ingenioso y conmovedor a la vez".

Le agradecí sus comentarios.

"De lo que quiero hablar es del simbolismo. Los *leitmotiv* que recorren esta obra. He tomado notas de varios de ellos".

Sabía que nunca había escrito nada para ser simbólico. Sólo contaba mi historia y dejaba que mis personajes se soltaran en la página. Walter habló de la bandera americana, de las autopistas, de ciertas escenas como símbolo del malestar del alma americana. Siguió hablando y yo le escuché, asintiendo con la cabeza. Si quería hablar del simbolismo de Adiós a las armas de Hemingway, por ejemplo, de la zambullida en el agua de Frederick Henry tras el retiro en Caporetto, que podría simbolizar un bautismo, una despedida de ese momento a las armas, podía entenderlo. Pero francamente no sabía de qué estaba hablando. Sin embargo, escuché sobriamente, dando de vez en cuando un bocado a la comida y sorbiendo agua helada.

La comida salió bien. A Mary le pareció un gran éxito. Salimos del restaurante y nos dirigimos a las oficinas de Putnam, donde firmé un contrato para la novela. Walter tenía una lista de posibles títulos para el nuevo libro. Uno de ellos, Dulce tierra de libertad, fue finalmente seleccionado.

Desde allí acompañé a Mary a su despacho y luego me dirigí a las oficinas de Playboy. Tras una breve reunión, se acordó que haría un libro de juegos para ellos, de unas 80.000 a 100.000 palabras, o de 325 a 400 páginas manuscritas. El anticipo que iba a recibir era el mayor de mi vida. Prometí el libro para el 1 de marzo de 1971.

Volví a Rochester para empezar a trabajar en el libro de juegos. Aunque Rochester tenía un par de buenas bibliotecas, había muy poca información sobre el juego. No conocía lugares como el Gambler's Book Club de Las Vegas (Nevada), dirigido por John y Edna Luckman, que con el tiempo me serían de gran ayuda y se convertirían en dos de mis mejores amigos.

Vivía en un pequeño estudio con un sofá cama. El lugar era sobrio y deprimente, y los pasillos exteriores eran simplemente bloques de hormigón pintados. Fui a una papelería, compré un par de

docenas de carpetas y escribí en cada una el juego que iba a contener. En total utilicé 26 carpetas. Iba a haber capítulos sobre gin rummy, dados, bridge, póquer, strip póquer (los editores de Playboy querían algo así para animar el libro), carreras de caballos, apuestas deportivas, la psicología del ganador (mi elección) y otros.

Al igual que con las novelas, cada noche seguía una rutina básica. Llegaba a casa de la oficina, me lavaba y escribía un poco, luego comía algo, escribía un poco más y me iba a la cama. Una existencia espartana que me mantenía alejado de las andanzas. Mi objetivo eran tres páginas por noche y diez los fines de semana. De este modo estaba seguro de poder terminar el libro para marzo. Ya estábamos a mediados de septiembre.

No le conté a nadie en la oficina lo de mi contrato para el libro de juegos, aunque sí le conté a un par de amigos que había hecho en Rochester lo de la aceptación de mi novela. Ambos libros se publicarían al año siguiente, en 1972.

Mientras escribía el libro de juegos, me ocurrió algo extraño. El trabajo me hipnotizaba y me sentía como en trance la mayor parte del tiempo. Las carpetas se llenaron y escribía más de tres páginas por noche. Durante un tiempo viajé a Woodstock, pero luego le dije a Lynn que era demasiado agotador y que el libro era lo primero. Este trabajo, con el pago final pendiente tras la presentación de un manuscrito satisfactorio, era mi billete de salida de Rochester. No iba a echarlo a perder.

Nunca había hecho un trabajo de no ficción, así que todo era nuevo para mí. En primer lugar, pensé en la suerte que había tenido al recibir el encargo. Tenía que agradecer a mi amigo Roy Friedman su interés por aquellas páginas. También me di cuenta de que, al poner algo por escrito, tenía una oportunidad de que me publicaran. Las palabras, como ya he dicho antes, cuando se pronuncian, flotan sin

sentido en el aire. Las palabras en papel son concretas. A partir de entonces, cada vez que tenía programada una reunión con un editor o una editorial, les llevaba algo por escrito. Como resultado, a menudo conseguía pequeños encargos que no me habrían llegado si me hubiera limitado a hablar de un posible proyecto. El director o el editor me decían: "Bien, ¿podría escribirnos unos cuantos miles de palabras sobre este tema? Daba el mismo consejo a mis alumnos cuando impartía talleres... ¡¡¡Escríbelo!!!

Para mí, una de las cosas más patéticas y aburridas es escuchar a aspirantes a escritores hablar de las novelas o libros que iban a escribir. Y acaban sin más que hablar. A menudo me desentendía de esas conversaciones, sabiendo perfectamente que tenía que volver a la máquina de escribir y poner algo por escrito, ya fuera por encargo o porque tenía un contrato para escribir un artículo o un libro. Nunca me retrasaba en los plazos y escribía rápido. Escribiendo rápido conseguí algunos encargos lucrativos, porque la gente que me contrataba conocía mi trabajo y sabía que, aunque escribiera a un ritmo rápido, no era un trabajo de mala calidad. Siempre intenté hacerlo lo mejor que pude. Sucedía que podía escribir rápido, con poca edición o reescritura. Era mi estilo y mi fuerza, una cuestión personal.

Sé que los escritores funcionan de diferentes maneras. Ninguna manera es mejor que la otra, pero lo que todo escritor debe hacer es su mejor trabajo, y no presentar nada que pueda mejorar. Presentar trabajos de segunda categoría es propio de aficionados y perdedores.

Trabajé sin descanso durante el crudo invierno de Rochester, donde la nieve caía constantemente, donde la ciudad se enorgullecía de utilizar más sal en sus carreteras que cualquier otra comunidad de Estados Unidos. Durante el día seguí con las erres, terminando "Recepción de bienes robados" y empezando "Replevin". Podía permitirme trabajar a un ritmo lento en la oficina, porque eso era lo que se

esperaba de mí. Había asustado a mi supervisor con mi velocidad; ahora me acomodaba en un lento arrastrarme y eso le hacía feliz.

Así que perdí la mayor parte del tiempo en la oficina. Pensé en hacer allí también mi libro de juegos, pero decidí no hacerlo. Aunque tenía un despacho privado, me sentía presionado, preocupado por si alguien entraba y se daba cuenta de que estaba haciendo trabajo personal en horario de trabajo. Dejé la redacción del libro de juegos para las tardes.

Aunque mi contrato exigía entre 325 y 400 páginas de manuscrito, a finales de noviembre ya había alcanzado esta marca de páginas, y no estaba ni cerca del final. El libro era cada vez más grande. Todavía tenía las veintiséis carpetas originales, pero además de las reglas de juego de varios juegos, añadí historias personales y anécdotas. En realidad, nunca había escrito relatos cortos serios, y lo compensé metiendo todas estas anécdotas en la obra. El libro de juegos no iba a ser una exposición árida sobre juegos, ni tampoco el viaje de ego de algunos escritores de juegos que había leído, demostrando lo listos que eran.

En enero estaba a punto de terminar y fui a buscar a una mecanógrafa en Rochester para que pusiera la obra en forma de manuscrito final. Hicieron falta tres intentos para encontrar a la adecuada. La primera era incompetente y la segunda, cada vez que cometía un error, rompía la página y empezaba de nuevo. En una semana tenía cuatro páginas listas para mí. Finalmente, conocí a una secretaria jurídica que hacía el trabajo por las tardes. Era eficiente y rápida.

Cuando recibí las últimas páginas, ¡me encontré con un manuscrito de 922 páginas! Era una locura. Llamé a los editores de Playboy y les dije que les entregaría el manuscrito final. Era enero de 1972 y mi novela estaba a punto de salir. Organicé un vuelo a Nueva York

para recoger mi novela y entregar el manuscrito completo del libro que finalmente se llamaría Playboy's Book of Games.

Llevé el manuscrito a las oficinas de Playboy en una caja vacía que originalmente contenía melocotones y lo puse sobre la mesa de la mujer que lo editaría. La mujer hojeó las páginas, sacudió la cabeza y llamó al redactor jefe. Me felicitó por haber terminado el libro antes de lo previsto y le gustó la idea de esta obra monstruosa. Podría venderse por más dinero y podría anunciarse como una obra definitiva sobre juegos y apuestas. El subtexto de la portada decía: "Un Hoyle moderno para el jugador sofisticado". En su tamaño original, el libro tenía 489 páginas.

Después de ocuparme de este asunto, fui a Putnam y me hice con diez ejemplares de Dulce tierra de libertad. Me gustó la portada, que mostraba un mapa arrugado de América, con manchas de sangre sobre el estado de Arizona. Le di la mano a Betkowski, que estaba encantado con el resultado del libro, y luego llamé a Lynn a Woodstock para que viniera a Nueva York y nos viéramos allí. Iba a pasar un par de días más del fin de semana en la ciudad. Ella vino en coche al día siguiente y quedamos en la librería del Museo de Arte Moderno. Mi plan era ir al Brasserie Restaurant de la Quinta Avenida, el restaurante en el que habíamos comido en nuestra primera cita, y convertirlo en una ocasión especial.

Había traído los diez ejemplares de Dulce tierra de libertad para enseñárselos, y pensaba volver con Lynn a Woodstock esa noche. Pero mientras estábamos en la librería, se encontró con un dramaturgo que ambos conocíamos de Woodstock. Era un tipo neurótico, un maníaco-depresivo. Ese día estaba lleno de energía e insistió en que almorzáramos con él en el comedor privado del museo. Intenté negarme, pero Lynn, que estaba de mal humor, sugirió que yo era un tacaño y que quería ir a comer a una hamburguesería.

Intenté explicarle que quería un almuerzo privado, que quería enseñarle la nueva novela. No le interesó. Insistió en la comida. Me quedé allí como un tonto, con la bolsa de libros en la mano. Mi propia mujer no tenía ningún interés en mirarlos. Después de todo, pensé, ¿cuántas novelas se publican en la vida? Estaba convirtiendo en cenizas una gran ocasión. Pero ella se mantuvo firme, y el dramaturgo, saltando de un pie a otro como si necesitara mear, insistió en que subiéramos directamente al comedor.

Le dije a Lynn que almorzara con él, le di la espalda y salí de la librería y del museo.

"¿Qué haces?", dijo. "¿Adónde vas?"

"No lo sé."

"Tenemos que conducir a Woodstock esta noche. ¿Dónde estarás?"

"No voy a volver contigo", dije, y me alejé.

Según mi experiencia como escritor, la gente enfadada tiene una forma muy sencilla de descargar su ira contra los artistas. Simplemente se niegan a mirar el trabajo que han hecho. Siempre que he dado una novela o un libro mío a alguien para que lo lea y descubro que no se ha puesto a ello al cabo de una semana, sé que la causa es un enfado inconsciente, no importa la excusa que pongan. Siempre que alguien me pide que lea algo que ha escrito, lo leo inmediatamente. Si no tengo tiempo, se lo digo. Siempre estoy ansioso por ver el arte o la escritura de alguien.

Creo que esto se debe a que yo mismo soy escritor. No me intimida el trabajo excelente. Siempre estoy ansioso por conocer a un artista excelente. Pero las personas inadecuadas, que nunca van a hacer nada importante o serio en su vida, se desquitan con los que sí lo hacen. Si les dan un libro o un manuscrito, no lo leen o, peor aún, lo pierden. Tuve un buen amigo que conoció a una mujer que le atraía

y, como un tonto, le regaló un único ejemplar de su manuscrito, que ella perdió rápidamente al dejarlo en el metro. ¿Qué es esto sino ira inconsciente?

Nunca entrego mi trabajo en forma de manuscrito o inacabado a nadie para que lo lea. No necesito opiniones. Las únicas opiniones que me importan son las de un agente o editor. Y siempre me resisto a darle a alguien que he conocido recientemente alguno de mis libros. Estoy cansado de oír de personas inadecuadas que no llegaron a leerlo. O de oír críticas despiadadas que harían perder toda la fe en su obra a un escritor principiante. En esto me animo con Vladimir Nabokov, el autor de Lolita, que escribió:

"Sólo las nulidades ambiciosas y las mediocridades de corazón exhiben sus borradores. Es como repartir muestras del propio esputo".

Cuando salí del museo aquella tarde, supe que mi matrimonio había terminado. Había apoyado a Lynn en su arte, yendo a galerías y agentes con ella, exponiendo su obra, intentando apoyarla en su trabajo. En aquel momento, Lynn aún no había expuesto ni en solitario ni en grupo en ninguna galería, aunque un par de sus cuadros se expusieron antes de las representaciones de Shakespeare in the Park, en una galería temporal instalada allí. Fue gracias a Gail Merrifield, una amiga nuestra que se había casado con Joseph Papp, director del Public Theatre, que organizaba Shakespeare in the Park.

Bueno, pensé, a partir de ahora estaría sola. Volví directamente a Rochester, y ahora que había terminado mi trabajo en el libro de juegos, entré a ver a mi supervisor para decirle que dejaba el trabajo en dos semanas. Era un hombre blando y con sobrepeso, y me miró extrañado cuando le dije que iba a dejarlo.

"¿Qué quieres decir con renunciar? Aquí tienes seguridad. Después de cinco años tienes tres semanas de vacaciones. Y tenemos to-

dos estos beneficios. Puedes conseguir una buena pensión después de treinta y cinco años aquí".

Como si todo esto no significara nada para mí. Reiteré mi deseo de irme.

"¿Qué vas a hacer cuando te vayas?", quiso saber.

"Voy a escribir".

"Pero estás escribiendo aquí".

"Un tipo diferente de escritura. No sobre la ley".

"¿Quieres decir que quieres escribir una novela o algo así?".

"Algo así", repetí.

"Sabes, tal vez quieras hablar con mi esposa. Ella tenía un par de artículos publicados en "Confesiones Verdaderas". Ella podría darte algunos consejos".

"No, gracias."

En marzo de 1972, tras once meses de trabajo en Rochester, regresé a Woodstock. Lynn y yo sabíamos que el matrimonio había terminado. Ella misma estaba ansiosa por ir a Nueva York y participar en la escena artística de allí. Vendimos la casa y nos repartimos el dinero y todo lo demás. Conduje hacia el oeste en mi Karmann-Ghia y le dejé el Volvo. Me dirigía a San Francisco. Probaría suerte allí, a ver qué pasaba. Había terminado con el Este.

Cargué el coche y, una mañana de verano de 1972, salí a la autopista y me puse en camino.

5 EL OESTE Y LOS PERDEDORES LLORAN

Siempre me había parecido estimulante conducir largas distancias, y atravesar el país esta vez no fue una excepción. Despertar en lugares extraños, ver campos de maíz y desiertos, cadenas montañosas y el espeluznante silencio del cielo nocturno a través de Nuevo México, todo ello me resultaba agradable, despúés de haber estado atrapado tanto tiempo en el Este.

Tras seis días de viaje, aterricé en San Francisco, una ciudad que había visitado muchos años antes. No sabía moverme, pero por suerte conocí a una azafata mientras desayunaba y me sugirió que probara en la Marina. Fue fácil bajar por Van Ness hasta Chestnut Street y llegar a esa parte de la ciudad.

Sólo había un par de carteles de "se alquila", y los dos primeros pisos que examiné estaban sin amueblar. Necesitaba un pequeño piso amueblado, y uno de los caseros me sugirió que había algo disponible en Lombard. Me acerqué y alquilé un pequeño estudio, muy parecido al que tenía en Rochester, con un sofá que se convertía en cama. El alquiler era barato y me gustaba la zona. Desembalé el coche y dejé algunas cosas dentro, como mantas.

Luego exploré la zona. Caminé hasta Marina Green, que lindaba con la bahía, y luego bordeé el agua hasta Fort Mason. Cerca de mi

apartamento había un parque con una biblioteca pública y pistas de tenis. Todo estaba inmaculado, reluciente y fresco. Tenía un buen presentimiento sobre San Francisco. Esa noche abrí el sofá y me acosté, poniéndome una sábana ligera por encima. Al fin y al cabo, era agosto. En mitad de la noche me desperté helado, bajé al coche y subí un par de mantas, recordando irónicamente el comentario de Mark Twain de que "el invierno más frío que he pasado fue el de agosto en San Francisco".

Me había llevado la raqueta de tenis y, al día siguiente, temprano, me fui al parque a jugar un partido de dobles. Después de jugar una hora, volví a mi casa, conduje hasta el Safeway de Marina y compré comida. Me preparé el desayuno, saqué la máquina de escribir, la coloqué en la mesa de la cocina y empecé a trabajar en una novela que me rondaba la cabeza desde hacía tiempo. Volvía a estar en Nueva York, en el mundo de los tribunales y la mafia.

Empecé la novela de la siguiente manera:

"El ayudante del fiscal del distrito, Joseph F. Iola, tenía un rostro ovalado que, en reposo, a algunos de sus amigos y colaboradores les recordaba al de Shakespeare. Cuando le hablaron del parecido, se sorprendió, pues pensaba que tenía un rostro típicamente italiano; no el del sur de Italia o Sicilia, sino el de la región septentrional, cerca de Padua, donde había residido su familia paterna y materna."

Iola no iba a ser un personaje principal; estaba ahí para empezar la novela e introducir mediante conversación a Carmine Abatto, un tipo duro y vicioso que se convierte en mafioso. En un capítulo posterior, hago que el padre y el hermano hablen de Jacob Kaplowitz, un duro jugador, y lo presentan también en la conversación. Así, mis personajes principales hacen su aparición más tarde, después de que otros hablen de ellos.

Me sumergí en la novela, tecleando todas las mañanas de diez a doce, y a veces por la noche. Pero al cabo de un par de semanas, cada vez que me ponía a teclear, el inquilino de debajo se daba golpes contra el techo. Thud, thud, thud. Dejaba de teclear y probaba a otra hora. Luego venía el mismo golpeteo. Después de unos días así, bajé a ver quién estaba dando esos golpes. Llamé a la puerta y oí a un hombre preguntar quién era.

"Soy el tipo que vive encima de ti".

"Vete", gritó.

"Mira, si te molesto con la mecanografía, dime a qué horas debo teclear".

"Lárgate", gritó aún más fuerte. El chiflado que tenía debajo me impedía escribir. Así que fui a ver a la administradora del edificio y le dije que estaba escribiendo a horas razonables, pero que aun así ese tipo seguía aporreando el techo.

Ella negó con la cabeza. "Lleva cinco años con nosotros, ¿y tú cuánto llevas aquí? ¿Un par de semanas? Si no te gusta, ¿por qué no te vas?".

Había pagado un mes y dado un mes de fianza, y pregunté si me podían devolver la fianza.

“¿Me estás notificando en este momento?”

"Sí."

"De acuerdo, ven a verme la mañana que estés a punto de irte y tendrás tu depósito”.

Aún quedaba una semana de agosto. Empecé a buscar otro lugar en la Marina, pero no pude encontrar nada. Los alquileres eran escasos. Entonces recibí una carta de Playboy Press. Era de Jim Seagreaves, el director de relaciones públicas del Hotel Flamingo de Las Vegas. Me decía que había recibido un ejemplar anticipado del Libro de Juegos de Playboy y que él y Burton Cohen, el presidente del Fla-

mingo, le habían echado un vistazo. Si alguna vez quería examinar el funcionamiento interno de un casino, me darían la bienvenida. Aquella tarde llamé a Jim y le dije que pensaba visitar Las Vegas pronto. Me dijo que le buscara cuando estuviera en la ciudad.

Después de unos días más buscando un nuevo lugar donde quedarme, pensé, ¿por qué no ir a Las Vegas? Así que, el último día del mes, fui a ver al encargado y me devolvieron la fianza, cargué todo de nuevo en el coche y me largué. De San Francisco a Las Vegas había unos 880 km, y pasé la noche en un motel cerca de Gustines. Al día siguiente era sábado, el comienzo del fin de semana del Día del Trabajo, y esa noche, después de un viaje tranquilo, me encontré en Baker, a unas 90 millas de Las Vegas.

Aparte de Jim Seagreaves, al único que conocía en Las Vegas era a un primo hermano de mi madre, que vivía allí desde 1945. Me había encontrado con él un par de veces y pensé, qué diablos, le llamaría para saber dónde debía alojarme. Marqué su número y me atendió. Le dije que era el hijo de Fay, y me preguntó efusivamente cómo estaba y dónde me encontraba. Le dije que estaba en Baker, de camino a Las Vegas.

"Caramba", dijo, "la ciudad está más apretada que un tambor. No se puede encontrar una habitación este fin de semana".

"Ya veo."

"Quédate en Baker el fin de semana. Luego verás que algo sale”.

Ni una sola vez se ofreció a alojarme, a pesar de que tenía una casa espaciosa. Me despedí y eché un vistazo a la ciudad, lo que no fue difícil. Era un tramo de moteles cochambrosos y gasolineras, con una población de unos 500 habitantes, que se enorgullecía de ser la puerta de entrada al Valle de la Muerte. Allí estaba, en un desierto inhóspito, con un sol abrasador y una temperatura cercana a los 38 grados incluso a primera hora de la tarde.

Volví al coche y seguí conduciendo hasta Las Vegas. Hoy en día hay muchos hoteles en Stateline y hasta Las Vegas, pero en aquel entonces no había más que desierto. Pasé Stateline y me quedaban otras 40 millas. Conduje por la I-15 hasta el centro, donde sabía que había un montón de hoteles y moteles más baratos. Aparqué en el aparcamiento del Mint, debajo de una farola, porque llevaba todo lo que tenía en el coche y pensé que la luz de la farola disuadiría a los ladrones.

Salí, cerré con cuidado el Karmann-Ghia y empecé a buscar una habitación. El primo de mi madre tenía razón. Toda la ciudad estaba llena de turistas. Estuve dando vueltas durante una hora, subí al coche y salí de la ciudad en dirección al norte de Las Vegas, donde había hoteles y moteles aún más baratos. No había nada disponible. Volví a la Casa de la Moneda y me dirigí a mi antiguo aparcamiento. En el casino cogí un puñado de monedas de diez centavos y empecé a llamar por teléfono a los anuncios del Las Vegas Sun. No hubo suerte. Caminé hasta la cafetería del Mint y comí algo. Luego fui a la sala de Keno y me senté a cerrar los ojos. Estaba agotado. Era casi medianoche. A los pocos minutos, sentí un golpe en el hombro. Un guardia de seguridad me dijo que me levantara y siguiera adelante; esto no era un dormitorio.

Me levanté, di una vuelta y vi una partida de póquer. Uno de los empleados del casino me preguntó si quería jugar. ¿Por qué no? Al fin y al cabo, yo había escrito el manual de los juegos de azar. Me senté entre un grupo de vaqueros borrachos. Cuando lo dejé, había ganado más de 300 dólares. Me levanté, cobré y me dirigí al servicio. Luego salí un momento. Había amanecido y eran las ocho de la mañana. Fui a la tienda de regalos y compré el Sunday Review-Journal, que vi que era mucho más grueso que el Sun. Había muchos anuncios clasificados.

Hinchado con las ganancias, y sintiendo que Las Vegas podría traer la suerte para mí, en lugar de llamar a habitaciones de motel, miré en "Apartamentos amueblados". Un anuncio me llamó la atención. Anunciaba que estaba a medio camino entre la Universidad y el Strip. Perfecto. Llamé al número. Me pidió disculpas por llamar tan temprano un domingo por la mañana, pero le expliqué que no había dormido y que estaba muy interesado en el apartamento.

El lugar estaba en Royal Crest, cerca de Twain. No me costó encontrarlo. Era un pequeño apartamento de una habitación completamente amueblado, que se alquilaba por 140 dólares al mes. Lo tomé inmediatamente. Volví a mi coche, subí sábanas y mantas y me acosté a dormir. Un sueño feliz. Cuando me desperté unas horas más tarde me sentía renovado. Había tomado una decisión. Exploraría Las Vegas durante un tiempo.

Al día siguiente fui al Flamingo y conocí a Jim Seagreaves, que me presentó a Burton Cohen. Cohen y yo nos llevamos bien y me dijo que echara un vistazo y explorara cualquier parte del casino que quisiera y que utilizara su nombre para entrar en todo lo que quisiera ver.

Así empezaron mis once meses en Las Vegas. Iba al Flamingo todos los días y echaba un vistazo. Esta experiencia acabó dando lugar a mi quinta novela, Ojos de serpiente. Cada noche seguía escribiendo. Aunque la gente me decía que Las Vegas sería un lugar frío, exceptuando a mi pariente, todos me ayudaron. Llamé al Departamento de Inglés de la UNLV y hablé con el presidente, Arlen Collier. Me invitó aquel miércoles por la tarde y, cuando llegué a su despacho, había allí varios profesores interesados en la escritura, y fue como una pequeña recepción literaria. Uno de los hombres que conocí allí, John Unrue, llegó a ser director del departamento y más tarde vicepresidente de la Universidad. Él y su mujer, Darlene, han

seguido siendo mis amigos todos estos años. Ambos me ayudaron y apoyaron muchísimo, y dediqué mi siguiente novela, Losers Weepers, a John Unrue y Roy Friedman.

Las Vegas era una ciudad de veinticuatro horas. Ya no tenía a un loco golpeándome el techo cada vez que tecleaba. Trabajaba a todas horas y el libro avanzaba. Me encontré con el primo de mi madre una semana después en el Desert Inn, y era todo sonrisas y saludos. ¿Por qué no me había puesto en contacto con él ahora que vivía en la ciudad? Me abriría algunas puertas. Sí, pensé, como la de su casa que me había abierto.

Me hice amigo de su hijo, Steven, y salimos juntos algunas noches. Conocí todos los aspectos de Las Vegas, desde los estafadores de fichas que operaban en los casinos hasta los delincuentes que robaban en cualquier momento y lugar, pasando por los jugadores de poca monta, los estafadores de poca monta, las prostitutas, los contadores de cartas y todo el espectro de la ciudad, incluido el departamento de inglés de la universidad. Era un lienzo muy amplio y me empapé de todo. Todo era materia prima para el molino.

Cuando llevaba un par de meses en Las Vegas, llegó un gran paquete de Playboy Press. En él estaban mis diez copias del Libro del Juego de Playboy. Luego Steven me mostró anuncios del libro en la revista Playboy. Los anuncios decían que el libro era una de las principales selecciones del Club del Libro de Playboy. Entonces, un amigo mío de Rochester, Irwin Schiffres, me envió por correo un ejemplar del Book of the Month Club News. El libro de los juegos aparecía en la revista, ocupando dos páginas enteras en el centro de la revista, con mi foto allí también. Otros clubes de lectura se hicieron con él. El libro empezó a venderse a buen ritmo.

Seguí yendo al Flamingo. En aquella época no había sido remodelado, y era el mismo lugar que había construido Bugsy Seigel, con

candelabros ornamentados y estatuas talladas, una especie de Montecarlo del desierto. Esta fue la primera de las tres veces que viví en Las Vegas. Volví de nuevo en 1976, y finalmente en 1980, y cada vez me quedé algo menos de un año.

Durante mi estancia en Las Vegas, me encontré con varias personas que habían leído el libro sobre juegos y querían que les aconsejara sobre cómo apostar. Varios querían respaldarme en los casinos. Uno de ellos, John Mechigian, me pidió que escribiera una guía de viajes de Las Vegas y sus alrededores, que publicaría en privado. Fui a los casinos, entrevisté a los ejecutivos y revisé las instalaciones de todos los hoteles y casinos. Al año siguiente, 1973, se publicó Las Vegas, An Insider's Guide.

Cuando me fui de Las Vegas, ya me había divorciado de mi segunda mujer. Me encargué yo mismo del divorcio. El tiempo que dediqué a la guía de viajes entorpeció mis esfuerzos por terminar la novela y, cuando regresé a San Francisco, seguía trabajando en ella. Encontré otro estudio justo al lado de Chestnut Street, en la Marina, y me mudé allí. Era julio de 1973.

Sólo conocía a un par de personas en San Francisco. Uno de ellos, primo de mi mujer, era Ron von der Porten, un jugador de bridge de talla mundial. Nos reuníamos para jugar al tenis un par de mañanas a la semana y después salíamos a desayunar. Empecé a darme cuenta de que la mayoría de la gente que conocía llevaba una vida desestructurada. Eran independientes y trabajaban para sí mismos, viviendo, como yo, de su ingenio y su talento. Pero no había conocido a ningún escritor serio en la ciudad y, en un intento de conocer a algunos, fui a un taller que se celebraba en la sede principal de la Biblioteca de San Francisco.

Fui bastante ingenuo al pensar que ésa era la manera de conocer escritores. Llevé los primeros capítulos de mi novela para leerlos y

me senté en una larga mesa alargada en una de las salas, con otras quince personas, hombres y mujeres, la mayoría más jóvenes que yo. El director del taller había publicado algunos relatos, y cuando leyó un par de ellos y mencionó las revistas en las que se habían publicado, empecé a darme cuenta de que eran relatos de vaqueros.

El primer hombre que leyó una parte de una novela, que transcurría en la España del siglo XVI, era vergonzosamente malo, pero cuando terminó, los comentarios alrededor de la mesa iban de "genial" a "brillante". Pensé, quizás este tipo necesita algo de apoyo del grupo. No todos pueden escribir así. La siguiente lectora era una mujer que describía algún momento empalagoso de la vida de sus personajes, con lágrimas corriendo por sus mejillas. Era enfermizo en su sentimentalismo. De nuevo, los comentarios fueron del mismo tenor. "Conmovedor, absorbente, genial, brillante, extraordinario". El líder del grupo le dijo que lo enviara inmediatamente a Knopf y Viking Press.

La lectura continuó. Una era peor que la otra. Entonces, un tipo con chaqueta de cuero leyó un capítulo de su novela sobre motociclistas en la autopista 1, la autopista de la costa del Pacífico. Uno de los motociclistas se salió de la carretera y voló trescientos pies hacia el océano. El otro motociclista aparcó en el lugar y se bebió una cerveza y, cuando unos turistas se acercaron y le preguntaron qué había pasado, dijo: "No lo entenderían”.

Al terminar, se hizo un largo silencio. Entonces, una mujer del grupo le preguntó si había presentado la novela.

"Sí, pero me la siguen rechazando”.

"Cada vez que ven un matasellos de California, lo rechazan automáticamente. Es un buen trabajo. Sigue presionando".

"Es lo mejor que se ha leído hoy", dijo otra persona. "Es impresionante. Es profundo".

Y así una y otra vez. Ahora era mi turno. El líder se volvió hacia mí. "¿Cómo te llamas?", me preguntó.

"Ed."

"¿Quieres leer?" Había puesto tontamente una carpeta con páginas de mi novela sobre la mesa delante de mí.

"No... no gracias... no creo estar listo”.

"Bueno", dijo, "no te dejes intimidar por el trabajo que se lee aquí... después de todo, llevan mucho tiempo en esto".

Un par de minutos después, me levanté y me fui. Suficiente de andar conociendo escritores en San Francisco. Si iba a conocerlos, no iba a ser en estos lugares.

Ahora me concentraba en la nueva novela. Era una trama complicada, la historia de un personaje que avanzaba y retrocedía, de la infancia a la madurez, y viceversa, mientras que la historia del otro personaje se contaba de forma directa. Vivía del dinero que ganaba en Las Vegas y, por supuesto, de los derechos de autor del Libro de Juegos de Playboy, que seguía vendiéndose a un ritmo vertiginoso.

Vivía con frugalidad y sentía que el dinero sólo significaba una cosa para mí: libertad para escribir. Todavía tenía el Kharmann Ghia, y lo tendría varios años más. Mis necesidades eran sencillas, pero dos de mis hijos estaban ahora en la universidad y eso mermaba mis fondos.

Visité los cafés de la zona. En una conocí a una poetisa, a la que llamaré Betty James. Ella estaba sentada en la mesa de al lado, hojeando páginas de poesía, y yo corregía el último capítulo de mi novela. Nuestras miradas se cruzaron y empezamos a hablar. Tenía el rostro abierto de alguien del corazón de América, y había venido de Illinois un par de años antes. Me preguntó si quería ver su poesía.

Leí varios de sus poemas y se los devolví. "¿Qué te han parecido?" preguntó Betty.

Tengo una política de lectura que siempre he seguido desde que me convertí en escritor. Si alguien quiere que vea su obra, lo hago en cuanto puedo. Y nunca critico la obra a menos que me lo pidan. Simplemente se la devuelvo y digo: "gracias por compartirla conmigo".

Si me preguntan qué me parece el trabajo y veo que no es realmente bueno, diré "Veo que escribes en serio. Sigue así". Si el trabajo es mejor, entonces daré mi opinión sincera. Pero nunca haré comentarios a menos que me lo pidan, y nunca criticaré una obra. Me niego, como suelo decir en mis clases y talleres, a pisotear el sueño de nadie.

Cuando Betty me preguntó qué pensaba, le contesté con toda la sinceridad que pude. Me pareció que la poesía y las imágenes eran fuertes y conmovedoras, pero había una serie de líneas superfluas en cada uno de los poemas.

"Cortaría un poco", dije.

"Como..."

"¿Puedo escribir en estas páginas?"

"Ok. Tengo copias."

Recorté varios versos de cada uno de los poemas. Betty me observó en silencio y, cuando terminé, me dijo que me había equivocado; los poemas no necesitaban ningún recorte. Y se enfadó un poco.

"Será mejor que me vaya", dijo, y recogió rápidamente su trabajo. Ya había visto antes esta reacción en escritores y la volvería a ver a lo largo de los años. Habíamos intercambiado números de teléfono antes de que yo hiciera el recorte, y no esperaba volver a saber nada de ella.

Unas dos semanas después, por fin terminé mi novela. La titulé Los perdedores lloran, sin dudarlo, la única novela desde Rapt in Glory para la que tenía un título inmediato. Una vez terminada, se la envié a mi agente, con una simple carta en la que decía que aquí te-

nía la novela terminada y no hacía ningún comentario sobre su calidad. Sabía que cualquier cosa que dijera en sentido positivo no la convencería ni a ella ni a un editor, y desde luego no iba a decir nada en sentido negativo.

A menudo me preguntan estudiantes y escritores principiantes sobre la carta de presentación para un envío. Les digo que lo más sencillo es lo mejor.

"Adjunto un relato corto (novela) titulado X, de X número de palabras y páginas. Me interesaría conocer su opinión sobre el mismo".

Pregunta siempre al editor o agente por sus impresiones. Por lo general, esto te dará una buena idea de lo que siente el lector por la obra. Y nunca hagas comentarios favorables o desfavorables sobre tu obra. El beso de la muerte es escribir "Creo que este es el mejor trabajo que he hecho", o "Creo que encontrará que esta es una novela sólida", o cualquier otra cosa por el estilo.

Bueno, pensé, esa novela ya no está en medio. No sabía qué escribir a continuación y sentí que necesitaba un descanso de la escritura. Exploré la ciudad e hice un par de viajes cortos a Big Sur y al lago Tahoe. Cuando volví del norte de California, me sorprendió recibir noticias de Betty James. Me dijo que le gustaría cenar conmigo una noche, así que quedamos en la Marina, en un pequeño restaurante de Union Street.

Me saludó con un gesto alegre cuando la vi. Nos sentamos y me acercó una carta. Era de una revista literaria. Habían aceptado cuatro de sus poemas.

"Eso es genial", dije.

"La cosa es", dijo Betty, "que los envié con tus recortes. Habían sido rechazados un montón de veces, pero con los cambios, boom, enseguida han sido aceptados. Quiero que veas mis otros poemas. Y

tengo una amiga a la que le hablé de ti, y quiere enseñarte sus cuentos".

Betty me preguntó si me interesaría organizar un taller periódico. Le dije que no conocía a nadie en la ciudad y me sugirió que pusiera un anuncio en el Bay Guardian para posibles miembros. Salimos más tarde y compramos un ejemplar del periódico, que se publica semanalmente. Esa semana puse un anuncio, mencionando que un escritor publicado iba a impartir un taller semanal, y que poetas, escritores de relatos cortos y novelistas podían presentarse. Puse mi número de teléfono y las llamadas empezaron a llegar cuando se publicó la nueva edición.

El primer taller que organicé fue un martes por la noche en mi pequeño apartamento. Vinieron diez personas. De ellas, unas seis eran escritores serios. Otros eran del calibre de los que había visto en el taller de la biblioteca. Puse reglas estrictas. Los trabajos tenían que ser serios y no iba a ser una terapia en la que todo el mundo dijera "estupendo" o "maravilloso" sólo para que los saludaran con los mismos elogios. De hecho, les dije que no importaba lo que pensaran sobre la obra leída. Lo importante era lo que yo pensaba. Así que no íbamos a hacer comentarios por toda la sala después de la lectura en voz alta. Yo comentaría primero, y luego los demás podrían decir lo que quisieran.

Les dije que iba a ser duro, pero no despiadado. Quería que trabajaran en serio y que publicaran; ése era el objetivo del taller. De los diez que vinieron la primera semana, seis volvieron la siguiente, con dos nuevos alumnos. El taller se mantuvo. Poco a poco, se amplió a unos quince escritores, con diez u once que acudían cualquier martes por la noche. El taller duró dos años y medio, y en él se trabajó mucho. Se escribieron ocho novelas completas. El grupo era como una

familia. Hacíamos fiestas y surgieron amistades e incluso romances. Una pareja se casó gracias al taller.

Entre mis alumnos estaba Ray Riegert, que empezó escribiendo ciencia ficción y luego se pasó a la literatura de viajes. Le animé a recomprar Hidden Hawaii, su primer libro de viajes publicado, y amplió su pequeña aventura editorial hasta convertirla en Ulysses Press, una de las principales editoriales de viajes del mundo. Él y su mujer, Leslie Henriques, han seguido siendo mis amigos de toda la vida. Henry Toledano, que dirige Books, Etc. en San Francisco, es otro amigo de toda la vida.

Un amigo de Nueva York me escribió y me dijo que alguien del antiguo barrio en el que yo había crecido en Brooklyn vivía en San Francisco. Se llamaba Herb Wilner y era escritor. Le llamé y me dijo que fuera enseguida. No se acordaba de mí, pero yo sí me acordaba de él. Cuando le conocí yo tenía unos catorce años y él dieciséis, y dos años en esa etapa de la vida es una gran diferencia. Mientras que yo era un atleta torpe, Herb era el capitán y presidente de los Ases, un club social-atlético del barrio. Era su mejor atleta y destacaba en todos los deportes.

Me saludó cordialmente y me presentó a su mujer y a sus hijos. Su mujer había sido su novia de la infancia y quería saber si seguía en contacto con alguien de la vieja pandilla que conocía. Todavía tenía un par de amigos de aquella época, pero sus nombres no significaban nada para él. Mencionó los nombres de los deportistas que yo recordaba de los Ases y me contó lo que hacían en ese momento. Se había mantenido en contacto con todos.

Por aquel entonces, Herb ya había publicado una novela, Todos los jóvenes héroes, sobre el viejo barrio. Todos los protagonistas de esa novela eran adolescentes. Me contó su vida. Después de la universidad, había hecho un máster y un doctorado en inglés, había

sido instructor, luego profesor y, finalmente, en ese momento, dirigía el programa de escritura creativa de la Universidad Estatal de San Francisco. Había pasado toda su vida adulta en el mundo académico.

Mientras hablábamos, empecé a averiguar que los años gloriosos de su vida fueron los de la adolescencia, cuando había sido un atleta estrella y líder de su club. Me preguntó si recordaba lo maravillosos que habían sido aquellos años. Le dije que para mí habían sido años funestos, cuando crecí como adolescente en Brooklyn. Luego le conté lo que había estado haciendo de adulto. Básicamente, seguía viviendo de mi ingenio y mi talento, mientras que él tenía una vida ordenada, un puesto fijo y seguridad, dos cosas de las que no quería formar parte.

Los papeles se habían invertido. Estaba ansioso por saber de mis viajes y aventuras, y de los libros que había escrito. Le hablé de mi taller y de lo bien que funcionaba. En aquella época, por desgracia, Herb tenía problemas de corazón, aunque su aspecto físico era el mismo que yo recordaba. Varios años después, tuvo una muerte prematura en la mesa de operaciones, y Esquire publicó más tarde tres cuentos suyos póstumamente.

Otro escritor que conocí fue Jerry Kamstra. Por aquel entonces trabajaba en un pequeño estudio situado en la segunda planta de la librería City Lights. Nos habían presentado y me preguntó qué escritores me gustaban. Cuando le hablé de Frederick Exley, se levantó y me estrechó la mano calurosamente. También admiraba A Fan's Notes. Jerry había publicado Weed, un libro sobre sus aventuras como traficante de marihuana, y pronto iba a publicar The Frisco Kid, una novela sobre los primeros tiempos de los beats en San Francisco.

Mi novela había sido rechazada por Putnam, pero pronto llegó a Doubleday, donde un editor jefe de la casa, Tom Congdon, la había leído. Me dirigía a Nueva York y llamé a Mary, que me dijo que Congdon quería reunirse conmigo en Doubleday para hablar de la obra. Así que volé a Nueva York y acabé en el piso 38 del 245 de Park Avenue para reunirme con Congdon.

Tenía el manuscrito delante cuando nos conocimos. Me dijo que le gustaba cómo estaba escrito, pero que había un problema. Creía que debía ser estrictamente un libro de la Mafia, y que yo debía eliminar el personaje de Jackie Crews, el nombre que usaba el personaje Jacob Kaplowitz cuando jugaba. Si podía hacer eso, dijo, entonces publicarían la novela.

Ya había pasado antes por este tipo de cosas con editores. Mi sentimiento seguía siendo el mismo. Confiaba más en mi criterio a la hora de escribir que en el suyo. Me senté a pensarlo y le dije a Congdon que me devolviera el manuscrito. Le sorprendió mi reacción.

"Dije que publicaremos el libro si haces estos cambios. Queremos publicar esta novela".

"No puedo diezmar el libro", le dije. "Hay una razón para ambos personajes. Este no es un libro de la Mafia; es un libro sobre padres e hijos, sobre la hombría y la autodestrucción como resultado del orgullo de ser hombre."

"Bueno, lo miraré de nuevo y te haré saber mi decisión".

"Si te quedas con la novela, me gustaría algo de dinero por la opción."

"¿Qué?"

"¿Por qué no llamo a Mary y le cuento lo que está pasando?". La llamé desde mi despacho y le expliqué mi situación. Ella se puso al teléfono con Congdon. Tuvieron una breve charla y colgó el teléfono.

"Ha accedido a que me lo quede, y te daré mi respuesta en dos semanas".

"Ok."

La reunión había terminado. Salí de la oficina, sin saber qué iba a pasar. Pasé una semana en Nueva York, y durante ese tiempo no tuvimos noticias de Congdon. Luego regresé a San Francisco, donde me esperaba una carta suya. Era sólo una breve nota.

“No se avecinan malas noticias", decía. ¿Qué demonios significaba eso? Un doble negativo. Bueno, pronto pasarían las dos semanas. Una semana después, había otro sobre de Doubleday en mi buzón. Lo subí a mi apartamento y lo puse sobre la mesa del café. Preparé una taza de café y me senté a tranquilizarme. Me dije que sentiría lo mismo, rechazo o aceptación.

Había aprendido una lección importante como escritor. Cuando un libro era aceptado, no me exaltaba tanto, porque sabía que caería muy bajo si era rechazado. Intentaba mantenerme firme, ganara o perdiera. De lo contrario, es prácticamente imposible ser escritor, con el rechazo siempre mirándote a la cara.

Me quedé sentado durante quince minutos, con el sobre sobre la mesa. Ganara o perdiera, todo seguiría igual. Subiría un poco, por supuesto, si la novela era aceptada. Pero sólo bajaría un poco si era rechazada. Ya me habían rechazado muchas veces. Mi mejor novela hasta la fecha, Pesadilla en la oscuridad, había sido rechazada con palabras como "de mal gusto" y "repugnante".

Por fin abrí la carta. La novela había sido aceptada y Congdon me informó de que Lisa Drew y Betty Heller se encargarían del libro. Nunca había conocido a ninguna de las dos mujeres, pero en los años siguientes llegué a apreciarlas. Eran editoras competentes, entusiastas y de buen corazón.

Losers Weepers sería mi cuarta novela publicada. Más tarde se organizaría una firma de libros en la librería Minerva's Owl Bookstore de Union Street. Con el taller y la aceptación de la novela, me sentí realizado en San Francisco. Los años que pasé allí, de 1973 a 1976, fueron los más felices de mi vida.

Mi novia durante ese periodo de tiempo fue Molly Pratt, una encantadora mujer sureña de Charleston, Carolina del Sur. Judy Askew, una de las participantes, la había traído a mi taller y después me dio su número de teléfono. Desde la primera vez que nos vimos, congeniamos. Cada vez que mi madre y mi padre visitaban San Francisco, salíamos todos juntos. Mis padres adoraban a Molly y, aunque no solían meterse en mi vida privada, me preguntaban constantemente por qué no me había casado con ella. ¿Por qué no lo hice? De nuevo, era mi trabajo. Necesitaba intimidad para escribir. Como escribió Goethe, "el talento nace en la quietud", y la única forma de encontrar esa quietud era por mí mismo. Ciertamente, cambié ciertos placeres de la vida por el placer de escribir. ¿Valió la pena? No lo sé.

En la fiesta de la librería Búho de Minerva me presentaron a Floyd Salas, autor de una excelente novela carcelaria, Tatuaje de la cruz malvada. Los dos estábamos un poco achispados por el exceso de vino, y él me llevó aparte y me dijo algo que nunca he olvidado.

"El único tipo de novela que hay que escribir", dijo, "es una que, si no la escribes, te vas a morir". Esas palabras me causaron un tremendo impacto, porque tenía razón. No es que me moriría por una novela, pero uno debe escribir algo importante, algo que debe salir. Algunas novelas hay que escribirlas; tienen que salir de ti, o lamentarás el resto de tu vida no haberlas escrito.

Escribiendo así se separa a los que buscan mucho dinero con su ficción de aquellos cuyas palabras sangran en la página. Por eso me

puedo inspirar en el libro de Frederick Exley, A Fan's Notes, y algo como Airport, con todas sus tramas y subtramas, se puede dar por perdido tras las primeras quince páginas.

Es difícil definir la diferencia entre una obra seria y una basura, pero para mí, a menudo se reduce a lo que siento con la obra, si me conmueve, si toca un nervio en carne viva del alma. Por eso Chéjov sigue siendo mi escritor favorito, por eso una novela como Muerte en Venecia es genial. Thomas Mann, como cualquier escritor, conocía los tormentos del artista, y leer a Tonio Kroger debería ser obligatorio para cualquier aspirante a escritor.

En cambio, muchos escritores principiantes o aspirantes buscan hacerse ricos con un bestseller. Y para escribir ese bestseller, leen bestsellers. Siempre he sostenido, y sigo haciéndolo, que si lees basura escribes basura. Creo que fue Mark Twain quien escribió que es "mejor no leer que leer basura".

Cuando impartía mis clases de escritura creativa en la UCLA y la USC siempre recorría la sala en la primera sesión preguntando a los alumnos a quién leían. E insistía en que dejaran de leer a los autores populares del momento y leyeran a los clásicos. Para muchos, leer a Mann, Chejov o James Joyce les abrió los ojos. Los grandes autores inspiran a los escritores serios. Si sólo te inspira el dinero, deberías más bien dedicarte a los negocios.

Los hay que reciben anticipos millonarios y acaban en las listas de los más vendidos y cortejados por Hollywood. Un buen ejemplo es un escritor tan mediocre como John Grisham, cuyas novelas parecen argumentos de películas. Cuando la gente me recomienda libros para leer, sé al instante la calidad de su gusto. Un productor me recomendó Furia de ángeles, de Sidney Sheldon. ¿Cómo iba a tomarle en serio después de aquello?

Por supuesto, esto no quiere decir que me encuentre entre los grandes escritores de la época. Ni mucho menos. Pero en mi producción de literatura de ficción he intentado escribir con seriedad. Si lo he conseguido o no, no es algo que yo pueda juzgar. Lo he hecho lo mejor que he podido y, como he escrito a menudo, lo único que se le puede pedir a alguien es que lo haga lo mejor que pueda.

Después de la fiesta en el Búho de Minerva, Molly y yo paseamos por Lombard Street, alejándonos de Union Street. Nos cruzamos con un conocido, Ken Uston, que había leído un par de novelas mías y el Libro de Juegos de Playboy. Me pidió que le llamara a la Pacific Stock Exchange, donde era vicepresidente. Llamé unos días más tarde y me reuní con él allí. Había terminado un libro y quería saber si me interesaba editarlo y colaborar en su forma definitiva. Nunca llegamos a un acuerdo, y el libro, The Big Player, salió un año después y nunca llegó a ninguna parte. Trataba del blackjack a lo grande, con equipos de contadores de cartas en los casinos.

Más tarde Ken y yo mantuvimos el contacto, y llegó a ser el más conocido de los contadores de blackjack, apareciendo en programas como "60 Minutes". Le encantaba la notoriedad y el peligro de vencer a los casinos con disfraces de todo tipo, y cortejaba la publicidad, pero murió bastante joven en París, supuestamente de un ataque al corazón.

En 1976, mi taller llevaba más de dos años y medio funcionando. Había terminado novelas y yo mismo empezaba a sentirme inquieto. Recibí una nota de Tony Bill, productor de "The Sting", una película de gran éxito protagonizada por Robert Redford y Paul Newman, en la que me decía que le había gustado leer Losers Weepers y me pedía que le llamara cuando estuviera en Los Ángeles.

Era la segunda vez que tenía noticias de gente del cine. Cuando salió Rapt In Glory, y yo vivía en Sheridan Square, en el Village, me

sorprendió recibir una tarde una llamada de Richard Conte, que había leído la novela. Llamaba desde el Club de Tenis de Beverly Hills y había conseguido mi número a través de mi agente en Curtis Brown. Aunque estaba interesado en protagonizar la versión cinematográfica, no se concretó nada.

Pero ahora, en 1976, estaba listo para un cambio. Empaqué todos mis bártulos en el Karmann-Ghia y me fui a Los Ángeles de improviso. Alquilé un apartamento amueblado en Larabee Street, en West Hollywood, junto a Sunset Boulevard. Después de instalarme, llamé a Tony Bill. Me invitó a su oficina de Venice y fui una tarde. Con él estaba Ulu Grossbard, director de cine y de teatro. Hablamos de Losers Weepers y, aunque le gustaba el libro, no creía que fuera a funcionar como película. Pero me dijo que intentara escribir un guión, porque creía que escribir diálogos era algo natural para mí.

Escribí un guión y se lo llevé. Se lo dio a Ulu Grossbard, que me llamó un día y me invitó a su casa en las colinas cerca de Bel Air. Fui allí y hablamos de guiones. Yo había escrito el guión como una novela, y tenía varias escenas largas. Me puso una película y me enseñó que la escena media de una película duraba unos veinte segundos, antes de insertar otro ángulo de cámara.

"Si escribes un guión de 120 páginas, que es la extensión media", dijo Grossbard, "entonces deberías tener esa cantidad de escenas o más en el guión". Pasamos un par de horas hablando de cine y guiones, y aprendí más en esa sesión que leyendo cualquier material sobre el arte del guión. Empecé a darme cuenta de que la mejor manera de escribir un guión era hacer que la cámara fuera el narrador y dejar que los actores respiraran con la acción, no con el diálogo.

Más tarde, utilicé estos conocimientos en la ficción, imaginando a menudo una cámara imaginaria situada por encima de la escena que estaba escribiendo, captándolo todo, pero incapaz de ir al interior de

la mente de los personajes. En un guión, las habilidades de los actores revelan sus sentimientos interiores. En prosa, los diálogos y los movimientos de los personajes en la narración pueden conseguir lo mismo.

Pasé seis meses en West Hollywood. Durante ese tiempo conocí a muchos jóvenes al margen del mundo del cine, que intentaban desesperadamente abrirse camino. Algunos trabajaban en el teatro como directores y actores. Asistí a varias obras, algunas representadas por gente que había conocido, normalmente en pequeños teatros de la ciudad. También conocí a varios agentes y les enseñé mis novelas, pero en realidad no pasó nada. Pero la experiencia fue inestimable, más grano para mi molino de escritura. Más tarde, en *Abandoned*, aproveché todas esas experiencias.

En un viaje a Nueva York, Mary me dijo que Tom Congdon estaba ahora con Dutton y quería verme. Fui y me preguntó en qué estaba trabajando. Le dije que estaba pensando en escribir una novela sobre Las Vegas, basada en mis experiencias allí. Me pidió que le presentara un esbozo, lo que hice, y luego algunos capítulos de muestra, un gran error. Firmé un contrato con Dutton para hacer una novela sobre el juego, la primera vez que tenía un contrato por adelantado para hacer una novela.

De vuelta en Los Ángeles, trabajé en ello, escribiendo y reescribiendo el material. Por primera vez desde que me convertí en novelista, me resultó difícil. Creo que una de las dificultades era tener que enviar el material terminado al editor, y luego recibir las críticas. Reescribía y reescribía, hasta que las páginas caían a mis pies como hojas arrugadas.

Escribí y abandoné unas seiscientas páginas antes de que la historia y los personajes quedaran claros. Al final lo conseguí. Trabajé estrechamente con Congdon en el libro, que apareció en 1977 como

Snake Eyes (Ojos de serpiente), mi quinta novela publicada. Antes de que se publicara, pero una vez terminada, viajé a Las Vegas, donde visité a John Luckman en el Gambler's Book Club. Quería que escribiera una serie de pequeños libros para él y me sugirió que volviera a Las Vegas, ya que en Los Ángeles no estaba pasando nada. Dejé mi coche en su aparcamiento y me dio una furgoneta para volver a Los Ángeles. Una vez allí, la cargué y volví a Las Vegas.

En Las Vegas escribí Smart Casino Play, Play Pinochle Tonight, Play Chess Tonight y Play Bridge Tonight. Salieron a la venta en 1976, el año en que regresé a Las Vegas por segunda vez. Sigo recibiendo regalías por estos libros, pequeñas sumas, pero siguen llegando.

Mientras estaba en Las Vegas, conocí a Alan Goldberg en la oficina de John Luckman. Quería que organizara un libro que estaba haciendo con Doyle Brunson, dos veces campeón del mundo de póquer. El libro se titulaba originalmente How I Made $1 Million Playing Poker (Cómo gané un millón de dólares jugando al póquer), y aún hoy se imprime como Doyle Brunson's Super System (El super sistema de Doyle Brunson). Mientras trabajaba en el libro, pasé muchas horas con Doyle, uno de los hombres más brillantes que han jugado al póquer. Me senté y escuché su sabiduría. Fue de un valor incalculable. En Las Vegas conocí a A.D. Hopkins, redactor del Las Vegas Review-Journal, que también trabajó en el libro de Doyle. Desde entonces he mantenido una estrecha amistad con él y su mujer, Pat, con quienes comparto el interés por la escritura y la literatura.

Una vez más, Las Vegas sólo pudo retenerme por poco tiempo. Me marché al cabo de once meses y regresé a San Francisco en 1977. Parecía estar viajando en triángulos, de San Francisco a Las Vegas y a Los Ángeles, o cualquier combinación de los tres.

San Francisco no fue lo mismo para mí la tercera vez. Echaba de menos el taller, pero no tenía energía para empezar uno nuevo. Volví a encontrar un apartamento en Marina, esta vez en Chestnut Street. Corría el año 1977. Empecé a recibir encargos para hacer libros de apuestas, que ahora ocupaban la mayor parte de mi tiempo.

Roy Friedman me había presentado a Carolyn Trager, editora jefe de Franklin Watts, y escribí How to Gamble and Win para esa editorial. Para David McKay Publishing, escribí Winning Casino Craps, que salió a la venta en 1979 y sigue imprimiéndose después de todos estos años. También escribí Winning Poker Strategy para la misma editorial. Playboy's Book of Games me había consagrado como escritor de juegos; ahora era una autoridad en juegos, y pronto me llamarían la principal autoridad en juegos de azar de Estados Unidos.

Después de escribir algunos libros sobre apuestas, volví a la ficción. A principios de 1979 empecé otra novela, que escribí en dos meses. Había vuelto a mi antiguo ritmo de escribir ficción, y me sentía bien, sobre todo después de las dificultades que había tenido con Ojos de serpiente. Este libro trataba de un escritor fracasado en Hollywood al que se le ofrece la oportunidad de revivir la historia de Robinson Crusoe, es decir, ir solo a una isla desierta y escribir su historia. Cuando terminé el libro, se lo envié a Mary Yost.

Le gustó y me dijo que volara a Nueva York para tener un par de reuniones con editores. La primera fue con Lisa Drew, que había sido mi editora en Doubleday cuando se publicó Los perdedores lloran. No había visto el manuscrito, pero quería almorzar conmigo. Le conté de qué iba la historia mientras tomábamos un café. En el transcurso de la novela, mi personaje puede tener cinco libros en la isla, los cinco que quiera.

A Lisa le intrigó y me dijo los cinco que seleccionaría para pasar dos años en una isla desierta. Cuando terminamos el café, llamó a

Mary para que le enviara el manuscrito. Regresé a San Francisco y poco después el libro fue aceptado por Doubleday. Sin embargo, mientras disfrutaba de la aceptación, Mary me llamó unas semanas más tarde. Aunque había sido aceptado por un editor jefe, el departamento de ventas había vetado la aceptación. Yo no estaba en ninguna parte. No me lo podía creer.

Pero así fue. Ya es bastante malo que te rechacen, pero que te acepten un libro y luego te lo rechace una editorial fue una experiencia brutal. Me hundí en mi apartamento. Entonces intervino el destino, como tantas otras veces en mi carrera de escritor. Tenía un gran amigo en San Francisco llamado John Capman. Era el dueño de la librería Writer's Bookstore, en Union Street. John conducía un viejo Jaguar y sentía un gran amor por los libros. En su librería se vendían tanto libros nuevos como usados. La visitaba todo tipo de gente, y una vez tuve allí una breve charla con Daniel Ellsberg, que había sido el instigador de Los Archivos del Pentágono.

Normalmente me presentaba en la librería cerca de la hora de cierre, sobre las ocho, y John y yo pasábamos el rato juntos. Una noche, tras las catastróficas noticias de Doubleday, me presentaron a Maria Theresa Caen, la mujer de Herb Caen, el conocido columnista del San Francisco Chronicle. Todo el mundo en la ciudad leía a Herb Caen. Era para San Francisco lo que Walter Winchell había sido para el periodismo neoyorquino.

John le comentó a María que yo era un escritor publicado y que había escrito una nueva novela. Ella era agente literaria y John le sugirió que la leyera. A María Teresa no le entusiasmó la idea, pero me dijo que vivía en Broadway, a unas manzanas de allí, y que le llevara el manuscrito al día siguiente a mediodía. Cuando llegué a la gran casa de Caen, una criada me hizo pasar. María Teresa estaba en la cocina, al teléfono, y me dijo que dejara el manuscrito; que me llamaría

en unas semanas. Tenía otro material que leer. Le dije que lo entendía y dejé el manuscrito sobre la mesa del salón.

Mi sensación era que no iba a pasar nada. Había dudado un poco en leerlo cuando la conocí en la tienda de John; sólo su insistencia había hecho que me invitara. Podía esperar unas semanas. En aquel momento no pasaba nada con la novela. Y dudaba que pudiera hacer algo con ella.

Siempre pensé que los mejores agentes operaban desde Nueva York, y no sabía nada de María Teresa, aparte de que era la esposa de Herb Caen. Así que me sorprendí cuando dos noches después sonó mi teléfono. Estaba al teléfono y me preguntó si podía reunirme con ella en su casa al día siguiente a las diez de la mañana.

"Claro", dije.

No dijo nada más. A la mañana siguiente, en casa, preguntó por la historia del manuscrito. ¿Adónde había ido a parar? Le hablé de la aceptación en Doubleday y del rechazo posterior.

"Están locos", dijo. "Hay que publicar esta novela. Me ha dejado sin palabras. ¿De dónde has sacado una historia así?".

En realidad era una pregunta retórica. Me dijo que tenía contactos en Doubleday, que conocía personalmente al editor, Sam Vaughn, y que iba a publicar la obra allí.

"¿Crees que es posible?" le pregunté.

"Mira, la razón por la que quería reunirme contigo ahora... quiero que firmes algo que demuestre que soy tu agente". Le dije que María Yost era mi agente, pero que estaría encantada de pagarle a cada una una comisión completa, y firmé una nota a tal efecto. María Teresa me dijo que volaría a Nueva York la semana siguiente para reunirse con algunas personas, y que vería a Sam Vaughn entonces.

No creí que pudiera conseguirlo; me había parecido un tema muerto, pero no quise apagar su entusiasmo. Siempre es bueno que

alguien defienda tu trabajo. John Capman me dijo que tenía buenas relaciones con las altas esferas de la sociedad y que quizá funcionara.

Esto fue en noviembre de 1978, en un par de semanas mis padres venían a verme. Cuando llegaron, salimos por la ciudad, junto con Molly, a quien seguía viendo. Una noche fuimos a Adolph's, en North Beach, uno de los restaurantes favoritos de mi padre. Comimos todos a lo grande. A eso de las dos de la madrugada, mi madre entró en el salón, donde yo dormía en el sofá, y me despertó.

"¿Qué pasa?" Pregunté con sueño.

Me dijo que mi padre se estaba retorciendo, no podía dormir y no tenía buen aspecto. Llamé al hospital y pedí hablar con una enfermera. Había visto a mi padre, sudaba mucho y me dijo que le dolía el brazo izquierdo. La enfermera me dijo que lo trajera enseguida. Le ayudé a bajar las escaleras hasta el coche y conduje como un loco hasta el hospital. Inmediatamente lo llevaron en camilla y, poco después, salió un médico y me dijo que mi padre había sufrido un infarto masivo. Estaba vivo, pero el ataque le había hecho mucho daño.

Estaba descansando cómodamente cuando le vimos. Se acordó que se quedaría conmigo tras su salida del hospital, mientras mi madre regresaba a Nueva York. Yo podía ocuparme de él fácilmente. Permaneció en el hospital alrededor de una semana y luego en mi apartamento durante varias semanas. Cuando volví con él a Nueva York tenía las mejillas sonrosadas; tenía buen aspecto.

En Nueva York, insistió en volver a ejercer la abogacía; no quería convertirse en un "inválido". Intenté disuadirle, insistiendo en que se jubilara, pero fue en vano. Cuando le dejé, una semana más tarde, su tez estaba cenicienta y le temblaban mucho las manos. Me dio un vuelco el corazón.

En Nueva York vi a mi agente y a algunos editores. Carolyn Trager, que había trabajado en Franklin Watts y para la que yo había es-

crito *How to Gamble and Win, se había* trasladado a Holt, Rinehart and Winston. Quería un gran libro sobre el juego, y firmé un contrato para hacer *The Winner's Guide to Casino Gambling*. Cuando regresé a San Francisco, empecé a trabajar en ese libro.

Estaba tremendamente preocupado por la salud de mi padre y, desde diciembre de 1978 hasta marzo de 1979, volé a Nueva York tres veces a petición de mi madre, rezando cada vez para que mi padre estuviera bien, para que no hubiera muerto. Iba directamente del aeropuerto JFK al hospital, donde él estaba en la Unidad de Cuidados Intensivos, recuperándose de otro infarto.

En marzo de 1979, me encontraba a mitad de camino del libro, que se estaba convirtiendo en un gran proyecto, casi tan grande como el libro de juegos original que había escrito para Playboy. Quería que fuera una obra de referencia para los aficionados a los juegos y la elaboré cuidadosamente.

En marzo, mi padre me llamó. Estaba en casa, descansando, y tuvimos una larga charla. Me dijo que me echaba de menos y me preguntó si podía volar a Nueva York y pasar un poco de tiempo con él. Acepté. Lo que no me dijo es que se estaba muriendo y lo sabía, y que quería pasar tiempo con su único hijo antes de morir. Esa noche tomé un avión a Nueva York.

Cuando llegué a casa de mis padres, mi padre descansaba cómodamente, pero seguía ejerciendo la abogacía. A causa de su enfermedad, todo estaba desorganizado. Yo me había liberado de esa práctica una década antes, pero no podía permitir que mi padre estuviera bajo presión. Así que volví a ser abogado, ocupándome de contratos y mociones y de todo lo que hubiera que hacer. Desalentaba los nuevos negocios y me sentaba en el bufete de mi padre a revisar expedientes, intentando cerrar asuntos legales. Era un caos.

Al mismo tiempo, seguí escribiendo el libro para Holt, Rinehart. La pauta de mi vida había quedado establecida por un tiempo. Ejercía la abogacía la mayor parte del día y escribía la mayor parte de la noche. Cuando oigo a escritores quejarse de que no tienen tiempo para trabajar, no puedo ser tan comprensivo con ellos. Con mi primera novela, ya era un profesional a tiempo completo, y desde entonces he estado sometido a una enorme presión para trabajar y escribir al mismo tiempo. Si es la única manera de hacerlo, hay que hacerlo así.

Mis padres llevaban casados cincuenta años aquel 24 de febrero, pero en aquel momento mi padre estaba ingresado en un hospital. Mi hermana Phyllis y yo queríamos darles una fiesta de bodas de oro, y la organizamos para el 1 de abril de 1979. El tiempo sería más cálido y mejor para mi padre, y tendríamos un par de semanas para prepararla e invitar a los invitados. La fiesta transcurrió según lo previsto, fue un acontecimiento festivo, con la presencia de muchos amigos y parientes de mis padres.

Pero al cabo de un par de días, mientras estaba sentado en casa, mi padre sufrió otro infarto. Lo llevé corriendo al hospital, y por el camino se le paró el corazón. Pero, por algún milagro, volvió a ponerse en marcha y sobrevivió. Estuvo ingresado unos diez días y le dieron el alta.

Y así fue. Periodos de reposo, luego un repentino ataque al corazón, y una vez más me tocaba conducir a 130 km/h hasta el hospital de madrugada. Sabía que se acercaba el final; aun así, esperaba desesperadamente que pudiera aguantar. Pero la tarde del 20 de abril de 1979, mi padre sufrió un infarto masivo en la UCI del hospital de Coney Island y murió. Por mucho que hubiera intentado estar preparado para su fallecimiento, me golpeó con fuerza.

Había perdido a mi mayor admirador. Cuando se publicó *The Winner's Guide to Casino Gambling*, se lo dediqué a mi padre.

"En memoria de Louis Silberstang.
Era un hombre amable, pero un jugador duro."

Unos días más tarde regresé a San Francisco. Tenía que hacer una gira de promoción de *Cómo apostar y ganar*. Me llevó por todo el país, de Oakland a Filadelfia. Luego regresé de nuevo a San Francisco. Pensé mucho en mi futuro. Sentía que no podía dejar a mi madre sola en Nueva York, y estaba la cuestión del bufete de mi padre. Había que cerrarlo y ocuparse de su patrimonio. ¿Y qué pasaría con mi madre? Tendría que vivir en otro sitio. Así que, en junio de 1979, cerré mi apartamento de San Francisco y me fui a Nueva York en mi Kharmann Ghia.

6 DE VUELTA A NUEVA YORK

Conducir de vuelta a Nueva York me dio mucho tiempo para pensar. Seguí la I-80 a través del país, subiendo hasta Reno y pasando por Winnemuca, en Nevada, y luego hacia el este. Pensé mucho en mi padre. Después de terminar mi última novela, le había entregado el manuscrito y lo había leído rápidamente. Luego tuvimos una larga charla sobre la obra. No podía entender cómo había concebido esta historia. De todas mis novelas, ésta era la única que no podía imaginarme escribiendo. Estaba orgulloso de que la hubiera escrito, y orgulloso de mí.

Durante nuestros años juntos, tuvimos nuestros desacuerdos, y había una serie de cosas que me molestaban de mi padre, especialmente cuando crecía como un niño pequeño. Pero en sus últimos años, hice las paces con él. Sabía cuánto me quería, y yo le quería a él. Padre e hijo. Sencillo. Mientras pensaba en su fallecimiento, una vez más la finalidad de la muerte había llegado a mi consciencia. Mi primer amigo en morir había sido Ray Reiman, que sufrió un infarto masivo a los 41 años, en 1970. Su madre me llamó para decirme que había ido a darse un baño caliente después de una borrachera, y cuando estuvo en el baño durante más de una hora y no respondió a sus golpes en la puerta, entró y lo encontró muerto.

Ray había ido a Corea, al frente, y la guerra le afectó mucho. Volvió con los recuerdos de la guerra persiguiéndole y se convirtió en un bebedor empedernido. Fui al funeral, organizado por la Legión Americana. Cuando le vi en el ataúd, quise zarandearle y decirle: "Eh, Ray, sal de ahí, vamos a dar una vuelta y larguémonos". Y más tarde, mientras sonaban notas fúnebres sobre su ataúd cubierto de banderas, me quedé de piedra, con los labios fruncidos. Me invadieron los recuerdos de nuestra época de entrenamiento básico en Fort Dix, ambos jóvenes y fuertes, y ahora él se había ido. Las notas de la corneta se desvanecieron y me quedé allí un rato, pero ¿qué podía hacer? Abracé a su madre y a su abuelo y me dirigí lentamente a mi coche.

Y pensé en Peter Matarese, otro amigo de mi juventud. Era un hombre poderoso, y siempre pensé que Pete podría vaciar él solo cualquier bar de Brooklyn. Le conocí cuando tenía catorce años y seguimos siendo amigos toda la vida. Basé el personaje de Brunardo en Rapt in Glory en Pete. Y aunque Brunardo era duro, Pete lo era más. Estuvo en la cárcel muy joven, salió, fue a la universidad y volvió a Nueva York, donde se labró una reputación de tipo duro. Él también murió de un ataque al corazón, a los 43 años. Su mujer me escribió una larga y triste carta y, sentado en mi apartamento de San Francisco, la leí con atención.

Escribió que Pete siempre me consideró uno de sus mejores amigos y que sentía que yo había cambiado su vida con mi apoyo en un momento crítico de su vida. Fue duro perder a amigos como Ray y Pete, hombres fuertes y poderosos, amigos que atravesarían muros por mí.

A medida que me acercaba a Nueva York, me sentía cada vez más cansado. Volvía a un lugar del que me había pasado la vida huyendo, y no volvía triunfante, sino apesadumbrado. Recuerdo que

aparqué el Karmann-Ghia delante de la casa de mi madre, en la calle West 10th de Brooklyn, y salí sintiéndome completamente abatido. De adolescente había vivido a un par de manzanas, una época difícil para mí.

Mi madre se alegró de verme. Había mucho que hacer, me dijo. Tenía que reunir las piezas del bufete de mi padre y ocuparme de su herencia. Mi padre llevaba pocos registros y sus archivos estaban desordenados. Y aún tenía que terminar el libro para Holt Rinehart. Una vez más trabajaba día y noche, empezaba a las siete de la mañana y a menudo escribía hasta medianoche. Por fin terminé el libro de juegos, y entonces Mary me dijo que Playboy quería que hiciera una serie de libros sobre juegos.

Así que a partir del libro de Holt, empecé a escribir lo que con el tiempo se convirtió en la Guía Playboy del Juego de Casino, así como libros individuales sobre Dados, Ruleta, Blackjack y Baccarat. Todo aquello me agotaba: la abogacía, el patrimonio y la escritura. Me quedé un tiempo con mi madre y luego me mudé a un triste apartamento en Bay Ridge, en la calle 95. En medio de todo esto, me presentaron a Jack Anderson, el columnista. Íbamos a escribir juntos un libro de espionaje. Pero al final quedó en nada tras muchas reuniones. He tenido varias ofertas de colaboración a lo largo de mi vida, pero nada ha salido bien. Supongo que estaba predestinado a escribir mis libros solo.

Cada vez estaba más agotado. Una noche me desperté, igual que mi padre en San Francisco, con el corazón acelerado, sudando y asustado. Llamé a un buen amigo, David Swift, y me llevó rápidamente al Victory Memorial Hospital. Mi corazón seguía latiendo a mil por hora y me conectaron inmediatamente a una máquina. El residente me preguntó si fumaba. Le dije que no. Quiso saber si bebía mucho. Le dije que casi nunca bebía. Luego me dijo que me relajara;

parecía más un ataque de pánico provocado por el agotamiento que un infarto.

Inmediatamente me tranquilicé. Me pusieron en una cama a oscuras en una habitación lateral como medida temporal. Una vez que me sentí relajado, me levanté y le dije a la enfermera que me iba del hospital. Cogí un taxi para volver a casa.

Después de ese episodio supe que no podía seguir así. Pero no parecía tener alternativas. Tenía que terminar el libro de juegos para Playboy; tenía que ocuparme de un montón de cierres inmobiliarios y, de alguna manera, tenía que cuidar de mi madre. Me sentía atrapado, pero aguanté como pude.

La Guía Playboy del Juego de Casino llegó a tener más de 600 páginas. No tenía fuerzas para reescribirla ni editarla. La envié en frío a mi editor y esperé lo mejor. Era la primera vez que no releía un libro de juegos y me sentí negligente por no hacerlo. Pero simplemente me había quedado sin energía. Intenté mirar las páginas un par de veces, pero la cabeza se me caía y los ojos se me cerraban.

Había escrito varios libros de juegos y confiaba en mis instintos. Cuando escribo rápido, hago mi mejor trabajo. El trabajo fluye. Cuando me paso el tiempo reescribiendo, sé que tengo problemas con la obra. Y este libro había fluido bien. Así que confié en que estaba bien.

Mientras tanto, me mantuve en contacto con Maria Theresa Caen en relación con la última novela. Después de reunirme con Sam Vaughn, hubo retrasos en la lectura de la obra. 1979 se alargó hasta 1980 y seguía sin haber nada. Siempre había retrasos y razones para los retrasos. Me desesperaba la idea de que nada sucediera.

Después de entregar el libro a mi editora en Playboy, se puso en contacto conmigo unas semanas más tarde y me pidió que fuera a la oficina de Playboy en el 747 de la Tercera Avenida. Fui con gran in-

quietud, pensando en los errores que había cometido en el libro. Entré en su despacho y me pidió un café. Hojeó el manuscrito y me dijo que era un placer trabajar con un profesional. Sólo había que hacer dos o tres cambios menores. De alguna manera lo había conseguido. Era septiembre de 1980.

Ese mismo mes, María Teresa vino a Nueva York y tomé unas copas con ella y Ann Getty en el Hotel Pierre. Me dijo que Sam Vaughn había leído por fin la novela y que iba a devolverla al comité. Me dijo que era una buena señal, pero que no era garantía de que Doubleday fuera a publicar la novela. Estaba en manos del comité.

Mary Yost me dijo que el comité se reunía todos los miércoles, y entonces, el 3 de octubre de 1980, me llamó por la mañana y me dijo que ése era el día en que decidirían. Lo sabría a las tres de la tarde, cuando Lisa Drew, mi editora original en Doubleday, le diera la noticia. Ese día tenía un par de asuntos, y hacia las dos de la tarde salí de la oficina y di un largo paseo, caminando hacia Kings Highway, hacia las calles donde había pasado mi adolescencia. No tenía ningún control sobre la decisión; lo único que podía hacer era sudar la gota gorda. No sabía qué pensar; una vez más intenté ponerme en el estado de ánimo en el que, ganara o perdiera, todo daría igual. Sin embargo, esta vez no funcionó. Me sentía agotado, y un rechazo, una derrota en un momento así me destrozaría. Estaba exhausto.

Volví a la oficina a las tres menos cuarto. Las tres llegaron y pasaron, y el minutero del reloj de pared avanzó lentamente. A las diez sonó el teléfono. Era Mary.

"Lo han aceptado", dijo.

Le di las gracias y colgué. Mi madre, que había estado sentada en el despacho observándome, me preguntó por las noticias.

"Se acepta".

Empezó a llorar. Hasta ese momento no me había dado cuenta de que ella estaba pasando por las mismas horas de tensión que yo.

Ahora que había terminado el libro de juegos, ahora que la sexta novela que había escrito estaba a punto de publicarse, me senté y tuve una larga charla con mi madre. Le dije que me iría de Nueva York en cuanto terminara de trabajar con los editores tanto en el libro de juegos como en la novela. Para ello, empecé a cerrar casos, devolviendo expedientes a los clientes y entregando algunos a otros abogados. Terminé la herencia de mi padre y hablé de la posibilidad de que mi madre se mudara a Florida.

Fuimos en avión a Fort Lauderdale y visitó Century Village, en Deerfield Beach, donde vivían algunos de sus viejos amigos. Volvimos a ir y al final compró un apartamento allí, en una comunidad de jubilados.

En Doubleday me asignaron como editora a Betty Heller. Era un placer trabajar con ella y congeniamos enseguida. Un día, durante el almuerzo, le conté un poco de mi vida.

"¿Sabes cuál era mi sueño", le dije, "cuando estaba en la universidad?".

"¿Qué?"

"Que enviaría una novela y recibiría una carta de vuelta de la editorial, diciéndome lo emocionados que estaban y lo orgullosos que estaban de publicar la novela. Nunca ha ocurrido. O Mary me envía una breve nota o me llama, o en los otros casos, me entero de que mi trabajo ha sido aceptado en la comida o lo que sea. Pero nunca recibí esa carta".

"Te escribiré una carta así", dijo Betty.

"Te lo agradezco, pero no sería lo mismo. El libro ya está aceptado".

"Bueno", dijo, "la oferta está abierta. Cuando quieras esa carta me lo dices".

Un par de semanas más tarde, Betty me dijo que había terminado de corregir el manuscrito y me invitó a ver los cambios que había sugerido. Entré en su despacho y me dijo que, aunque había hecho algunos cambios menores, si quería podía vetarlos todos. Dependía de mí. Recogí el manuscrito para ir a una sala privada y, al salir del despacho, tropecé con una persona, a la que derribé.

Para mi desgracia, estaba ayudando a Jackie Onassis a levantarse del suelo.

"Lo siento mucho", tartamudeé. "Fui torpe".

"Oh, está bien", dijo con esa voz de niña.

Betty nos presentó.

"He leído tu novela", dijo Jackie Onassis. "Me ha gustado mucho. Una verdadera obra de la imaginación".

"Gracias".

Sólo la había visto en fotos y en la televisión. Era delgada, vestía bonita pero sencillamente con jersey y falda, y tenía los ojos muy separados.

Nos quedamos allí de pie. Si hubiera sido cualquier otra persona, habría estado tentado de invitarla a tomar una copa para seguir hablando del libro, o simplemente para charlar. Ella era editora en Doubleday; yo era un autor publicado allí. Pero creo que perdí los nervios y se me escapó la oportunidad.

Fui a una habitación privada y miré los cambios que Betty había marcado. Eran muy pequeños y decidí que, por una vez, tendría una novela con mis propias palabras. Veté los cambios.

Luego tuvimos que pensar en un título. Yo quería llamar a la novela La isla de DeWinter, porque el protagonista se llamaba Tom DeWinter, pero Betty dijo que los lectores podrían pensar que tenía que

ver con el DeWinter de la novela de Daphne Du Maurier. Al final nos pusimos de acuerdo en Abandoned. El libro salió en 1981, y se lo dediqué a John Capman, mi amigo de San Francisco que me había presentado a Maria Theresa Caen, y salvó la novela.

Mis días en Nueva York estaban contados. Había terminado la edición de Playboy y querían que escribiera una serie de libros para ellos, esta vez sobre apuestas deportivas. Firmé un contrato para la serie y decidí que el mejor lugar para escribirlos sería Las Vegas. Allí era donde estaba toda la acción, donde se reunían los grandes apostadores y los handicapers.

En marzo de 1981, una semana antes de que mi madre se mudara a Florida, compré un coche viejo a un cliente del negocio de coches usados, un Plymouth Fury de 1969. Mi Karmann-Ghia había dejado de funcionar. Sólo quería un medio de transporte para ir a Las Vegas, y él me aseguró que me llevaría hasta allí. Pagué 125 dólares por la chatarra, la cargué y me dirigí al oeste una vez más. Mi trabajo había terminado en Nueva York. El bufete estaba cerrado, la herencia de mi padre estaba completa, mi madre había vendido su casa, los libros que había escrito estaban todos editados. Volvía a irme.

7 DE NUEVO HACIA EL OESTE

John Luckman me había dicho una vez que Las Vegas era una vela encendida y yo la polilla, siempre atraído por la llama. Que me quemara o no, ésa era otra historia. Conocía las tentaciones de Las Vegas y me había hecho a la idea de que era mucho más fácil y lucrativo escribir sobre el juego que apostar. Había visto a varias personas destruidas por el juego y, por lo tanto, sabía que tenía que vivir allí con tranquilidad. De vez en cuando jugaba al póquer, pero la mayor parte del tiempo me dedicaba a investigar y escribir.

En ese momento tuve la suerte de haber escrito varios libros sobre juegos, por lo que mi nombre era bastante conocido en el mundo del juego. Ya había publicado doce libros sobre juegos, además de mis seis novelas. Cuando llamaba a alguien del mundo de las apuestas deportivas, mi nombre siempre le sonaba. Habían leído al menos uno de mis libros, y todo el mundo conocía el Libro de los juegos de Playboy.

Tuve la suerte de conocer a Lem Banker, que en aquella época escribía una columna sindicada sobre apuestas y handicaps de fútbol. Era un hombre amable y enseguida compartió sus conocimientos y contactos conmigo. A través de él conocí a Bob Martin, que en su momento hizo la línea para todos los partidos de fútbol, tanto uni-

versitario como profesional, en todo el país. Era otra persona abierta y amable.

Fui a Los Ángeles para hablar con Mort Olshan, que publicaba la Gold Sheet, un semanario popular y con autoridad sobre apuestas deportivas. Al igual que Lem y Bob, fue amable y servicial. La mayoría de la gente piensa que los jugadores y las personas relacionadas con ellos son duros y despiadados, pero ellos eran todo lo contrario. Les estaba muy agradecido por su ayuda, y nunca habría podido escribir los libros sobre apuestas deportivas sin ellos.

Lem y Debbie Banker se hicieron amigos míos y pasé mucho tiempo en su espaciosa casa de Charleston Road. Veía a Lem en acción, haciendo handicaps de partidos de fútbol y acertando la línea de los partidos. Era brillante en su especialidad. Bob Martin me explicó cómo hacía su línea y me dijo que la clave de las apuestas de fútbol era entender la diferencia de puntos.

Esta fue sólo una de las joyas que aprendí. Fui entrevistando a gente de las apuestas deportivas y escribí el libro al mismo tiempo. Al final cubrí en volúmenes separados las apuestas de fútbol, baloncesto y béisbol, así como un gran libro llamado Playboy's Guide to Sports Betting. Contando todos los volúmenes individuales, al final publiqué diez libros con Playboy Press.

Otro de mis libros anteriores, The Winner's Guide to Casino Gambling, había salido a la venta y se estaba vendiendo muy bien. Tenía un interés especial en ese libro, ya que estaba dedicado a la memoria de mi padre. Holt, Rinehart vendió los derechos de edición de bolsillo a New American Library, que publicó ediciones de bolsillo comerciales y para el mercado de masas. Publicadas originalmente en tapa dura en 1980, las ediciones en rústica siguen imprimiéndose, revisadas varias veces y habiendo pasado por muchas ediciones. Durante estos años, he trabajado con Hugh Rawson, a quien consi-

dero un amigo y un magnífico editor. En 1995, una editorial japonesa publicó una edición comercial de la obra.

Pasé once meses en Las Vegas y terminé el trabajo de los libros de apuestas deportivas. Concluida mi tarea, ahora pensaba adónde iría después. Mi hijo menor, Allan, que me estaba visitando, vivía ahora en Santa Cruz, California, y me sugirió que fuera allí y me quedara con él una temporada. Vino a Las Vegas, y todavía conduciendo el Plymouth Fury de 1969, que de alguna manera había resistido, nos dirigimos a Santa Cruz.

Me quedé con Allan un par de meses. Santa Cruz era una ciudad encantadora, aunque un poco lenta para mi gusto después de Las Vegas. Mientras pensaba en conseguir un apartamento allí, recibí una llamada de Playboy Enterprises de Los Ángeles. Me habían localizado y me preguntaron si podía ir a Los Ángeles a hacer un programa sobre el juego en los casinos. Acepté, y ese mismo día recibí otra llamada, esta vez de Sheldon Renan, un productor, que quería saber si podía ser asesor en un vídeo sobre el blackjack de casino.

Ante dos ofertas de trabajo, dejé Santa Cruz y me dirigí por segunda vez a Los Ángeles. Cogí un apartamento en West Hollywood, en Norton Street, cerca de Fairfax Avenue. Como la mayoría de mis apartamentos temporales, estaba amueblado y era lúgubre, en una propiedad que contenía una casa grande y dos garajes en la parte trasera. Mi apartamento estaba encima de uno de los garajes.

El trabajo para Playboy era urgente, pero sabían que podía escribir rápido. Tenía que tratar sobre el juego en Atlantic City, y lo hice en once días. Al final lo grabaron los Smothers Brothers, aunque nunca vi el producto final. Un primo mío lo hizo un par de años más tarde y me escribió para decirme que le sorprendió ver mi nombre en los créditos como guionista.

Sheldon Renan iba a realizar un vídeo interactivo para VHD Productions. Se iba a hacer en un disco láser, una tecnología nueva en aquella época. Cuando me conoció aún no lo había escrito, y estaba entrevistando a actores y actrices para varios papeles. Me invitó a su casa de Santa Mónica y me enseñó trabajos anteriores, que eran impresionantes. Había pasado mucho tiempo en Japón, donde era muy conocido por sus documentales.

Como asesor, mi primer trabajo fue enseñarle blackjack. Sheldon era un cineasta brillante, pero le costaba un poco entender el juego. Escribir el guión, además de todo el trabajo que tenía que hacer, le resultaba pesado y abrumador, teniendo en cuenta que no estaba muy familiarizado con los detalles del juego.

Así que, al final, escribí el guión y le ayudé a entrevistar actores para el puesto clave de presentador. Seleccionamos a Avery Schreiber, un hombre muy divertido, y nos pusimos en marcha. Asistí a todo el rodaje de la obra, y en pocos meses mi trabajo estaba terminado.

Abandoned había salido en 1981, y luego se vendieron los derechos para publicar el libro en Suecia. Recibí varios ejemplares de la versión sueca, llamada Overgiven. Entonces me escribió uno de los editores suecos, adjuntándome una revista parecida a Book of the Month Club News. La novela había sido seleccionada para el principal club de lectura de Suecia, conocido como Bra Bocker. Me invitaba, si tenía la oportunidad, a visitar la editorial en Hoganas, Suecia. Una vez terminado mi trabajo en el proyecto de blackjack, decidí ese verano de 1982 viajar de nuevo a Europa.

Volé a Londres, luego a Ámsterdam, y allí alquilé un Opel, y conduje por los Países Bajos y Dinamarca, y luego cogí un ferry para cruzar a Suecia. Me preguntaba cómo encontraría la editorial en Ho-

ganas, pero cuando llegué, un edificio del tamaño de una fábrica de automóviles proclamaba el nombre de la editorial, Bra Spanning.

Conocí a mis editores y me alojaron en un hotel moderno y encantador de la ciudad. Esa noche vinieron varios editores y cenamos juntos, bebiendo botellas de vino. Todo el mundo se emborrachó. Me quedé unos días en la ciudad, luego conduje un poco por Suecia y volví a Ámsterdam. En Suecia, entraba en las librerías para ver cómo iba la novela. Era un éxito de ventas y todos los libreros parecían conocerla.

"Ah, sí", me decían en inglés, "un Robinson Crusoe moderno". Me decían que a los suecos les gustaba el libro porque eran solitarios por naturaleza y podían entender que un hombre se marchara solo, poniéndose a prueba en el proceso.

Volví a Los Ángeles y al lúgubre apartamento. Durante mi estancia en Los Ángeles conocí a una mujer a la que llamaré Karen, y nos pusimos bastante serios, o al menos, yo estaba seriamente enamorado de ella. Ella no soportaba el lugar donde yo vivía y me presionó para que me comprara una casa lejos de West Hollywood. Hasta ese momento, yo no tenía intención de quedarme en Los Ángeles, pero Karen consiguió que un agente me llamara y me enseñara una propiedad en Studio City, al sur del valle de San Fernando.

La segunda casa que vi estaba en Bloomfield Street, cerca de Coldwater Canyon. Me gustó la zona. Cerca había un club de tenis y Ventura Boulevard, la calle principal, estaba llena de buenos restaurantes y pequeñas tiendas. La zona tenía un aire de pueblo pequeño. Sentada en la casa, me pregunté si debía comprarla. Había tenido una casa durante mi primer matrimonio, que había cedido a mi ex mujer, y había tenido la propiedad en Woodstock.

Me levanté y eché un vistazo por tercera vez. Tenía dos dormitorios y un estudio, con estanterías de pared a pared. Tenía dos chime-

neas, una en el salón y otra en el estudio. Había una cocina antigua, un baño y medio y un pequeño comedor. El patio era espacioso, dominado por un gran albaricoquero, con rosales a un lado. Un arbusto de gardenias crecía a un lado de la casa, y sus fragantes flores llenaban la casa de exquisitos olores.

Pensé: "¿Qué más quería realmente en una casa?". Me veía trabajando en el estudio, con una puerta que daba a un patio trasero, con una chimenea encendida cuando hacía frío. Pregunté al agente inmobiliario por el precio de la casa.

"Lleva en el mercado sólo una semana. El propietario vive en Santa Bárbara, pero su madre ocupaba la casa. Ahora está en una residencia. Tiene 93 años. Piden 155.000 dólares, y es una auténtica ganga en Studio City".

Era mayo de 1982. Los tipos de interés estaban al 18%, todo el mercado inmobiliario estaba deprimido. Le dije al agente inmobiliario que ofrecería 120.000 dólares si el propietario aceptaba una hipoteca al 12%. Pondría un tercio de entrada en efectivo, y la hipoteca podría durar cinco años con un pago a treinta años.

Le sorprendió mi oferta. Supongo que no se imaginaba que yo supiera tanto sobre pagos de hipotecas, pero eché mano de mi antigua experiencia en leyes.

No tenía ningún problema con la hipoteca, pero me dijo que el precio que le ofrecí estaba fuera de lugar.

"No se puede comprar una casa en Studio City por ese precio", dijo.

"Pero puedo hacer una oferta, ¿verdad?"

"Sí, tengo que darle al propietario cualquier oferta".

"Eso es lo que ofreceré".

"Pero no lo conseguirás".

"¿Sabes a qué me dedico?" le pregunté.

"No."

"Soy escritor".

"¿Y?"

"Estoy acostumbrado al rechazo. Todo lo que pueden hacer es rechazar mi oferta, ¿verdad?"

"Así es."

Le extendí un cheque de 4.000 dólares por la oferta y volví a mi apartamento. A la mañana siguiente, a las nueve, sonó el teléfono. Era el agente inmobiliario.

"Aceptaron tu oferta y todas tus condiciones. Enhorabuena".

Y ahí estaba. Le conté a Karen lo que había pasado, pensando que se alegraría. Sentí que teníamos algo serio entre manos, pero ella casi entró en pánico.

"¿De verdad has comprado una casa?"

"Bueno, tú enviaste al agente inmobiliario. Querías que lo comprara, ¿no? Siempre has estado insinuando que vivamos juntos".

"Pero tan pronto. No esperaba esto".

En ese mismo momento supe que no iba a vivir conmigo y, de hecho, unos seis meses después rompimos. Pero tenía una casa que me resultaba cómoda para trabajar, a diferencia de la de Woodstock. Compré muebles, mi hija me envió mi escritorio Nakashima de Nueva York, y me puse manos a la obra.

Allí escribí otros libros de juegos. Se publicó Silberstang's Guide to Poker, luego New American Guide to Gambling and Games, seguido de The Winner's Guide to Sports Betting.

En 1984, un amigo mío iba a impartir un curso de escritura en la UCLA Extension y tuvo que retirarse en el último momento. Me preguntó si podía encargarme de la clase. Llamé al director, le expliqué mis credenciales y me encontré impartiendo una clase llamada "Getting Started". Fue el comienzo de una larga asociación con la UCLA.

También se puso en contacto conmigo James Ragan, director del Programa de Escritores Profesionales de la USC, y me preguntó si quería impartir allí un taller de novela. Pronto empecé a dar clases en ambas universidades. En la UCLA mis clases prosperaron, y algunos semestres impartí tres cursos diferentes. Eran clases que tenían de quince a treinta alumnos. En cambio, mi clase en la USC era limitada, con entre seis y ocho alumnos.

A finales de agosto de 1986, estaba trabajando en casa cuando sonó el teléfono. Me dijeron que Harold Becker quería hablar conmigo. Siempre que recibía llamadas así, sabía que eran de un estudio. Siempre era la secretaria o el ayudante quien llamaba primero. Esperé y Becker se puso al teléfono.

"Me ha costado mucho localizarte", dijo, "y resulta que estás en Studio City".

"Sí."

“Tú escribiste *Ganar Dados de Casino*, ¿verdad?"

"Sí."

"Bueno, envié a uno de los míos a unas cuantas librerías, y compraron algunos libros sobre dados, pero el tuyo era con diferencia el mejor. Esta es la situación. Voy a dirigir una película sobre un jugador profesional de dados, y me preguntaba si te gustaría ser asesor técnico en la película."

Para entonces ya conocía los caminos de Hollywood. A diferencia del consejo de la Biblia, "pide y no recibirás", era la luz que me guiaba en Tinseltown*. Así que hice algunas preguntas sobre la película antes de comprometerme.

"Te diré una cosa", dijo Becker. "¿Por qué no vienes mañana al estudio, digamos sobre las once de la mañana? Te enseñaré la novela en la que se basa el guión. Y hablaremos".

Estuve de acuerdo.

Harold Becker era un director conocido y respetado. Su última película había sido "Taps". Más tarde haría "Mar de amor" y otras películas. Nos llevamos bien y me llevé una copia fotocopiada de la novela "El brazo", de Clark Howard.

Llamé a Becker dos días después.

"¿Qué te ha parecido?", preguntó.

Le dije que el protagonista era astuto como el que había interpretado Steve McQueen en "The Cincinatti Kid", pero que también tenía la debilidad de Fast Eddie Felson en "The Hustler".

"Eso es lo que siento por él. Eso es bueno. Mira, el próximo fin de semana nos vamos a Las Vegas. ¿Por qué no vienes con nosotros?”

"¿Quiénes somos *nosotros*?”

"Matt Dillon será el protagonista". Becker me dio el nombre del productor de línea, que estaba en Toronto. Llamé y hablé con Don Carmody y acordamos una tarifa diaria de consultor por mi trabajo, que comenzaría con el viaje a Las Vegas.

Ese viernes quedé con Becker en el aeropuerto de Burbank y volamos a Las Vegas. Habíamos quedado con Matt Dillon en el Desert Inn, un lugar que yo conocía bien de los viejos tiempos en Las Vegas. Matt llegó tarde, pero vino en un vuelo de medianoche, y lo primero que quiso ver fueron las mesas de dados que había allí.

El fin de semana fue bien. Matt aprendió a jugar a los dados en el casino y yo tenía que volar a Toronto en octubre para empezar a trabajar en la película. Pasé unos días en Toronto, conocí a parte del reparto, que incluía a Tommie Lee Jones y David Marshall Grant.

En el segundo viaje allí, me presentaron a un nuevo director, Ben Bolt. Harold Becker tuvo algún tipo de desacuerdo con los productores y abandonó la película. Esto significó mucho más trabajo para mí, lo cual me pareció bien, ya que cuanto más trabajaba, más ganaba. Ben Bolt era inglés y no sabía nada de dados, y el libro, que transcu-

rría en el Medio Oeste, era en realidad una pieza de *Americana*. Bolt simplemente no estaba familiarizado con este tema.

Acabé trabajando durante varios meses, yendo y viniendo en avión de Toronto a Los Ángeles. Durante el rodaje, pasé mucho tiempo con Matt Dillon y, por alguna razón, me llamaba todas las noches para que saliera con él por la ciudad, normalmente acompañado por David Grant y, a veces, por Del Close o Diane Lane, que era la protagonista femenina de la película. Durante el rodaje, me hice muy amigo de dos de los actores, Robert Morelli y Sam Malkin, que han mantenido una estrecha amistad conmigo hasta el día de hoy.

Una de las mejores cosas de ser escritor y de que te publiquen es que nunca sabes quién está leyendo tu obra. La gente está ahí fuera comprando el libro o sacándolo de una biblioteca. Tocas vidas, e incluso con un libro como Winning Casino Craps, que no es una obra de ficción, me abrió puertas que nunca esperé que se me abrieran.

Una vez finalizado mi trabajo en la película, a principios de diciembre de 1986, regresé a Los Ángeles y a la enseñanza. Durante ese periodo me embarqué en una serie de libros de iniciación al juego publicados por la editorial Cardoza. En total escribí trece pequeños libros, todos con títulos que empezaban por Los fundamentos para ganar... Incluían libros sobre dados, ruleta, póquer, vídeo póquer, carreras de caballos, tragaperras, keno, etcétera. Los escribí bajo seudónimos, el más común J. Edward Allen. Con el tiempo, escribí libros más avanzados sobre juegos para Cardoza Publishing, como Winning Poker for the Serious Player y Winning Blackjack for the Serious Player. Han tenido mucho éxito y se han vendido más de un millón de ejemplares de las distintas series.

Pero gran parte de mi tiempo lo dediqué a la enseñanza. No sólo enseñé en ambas universidades, sino que impartí talleres privados en mi casa y trabajé con escritores individuales. Di clases de 1984 a

1989, cuando vendí mi casa. Viví en Florida durante un año, regresé en 1991 y volví a dar clases en la UCLA durante otros dos años.

Al final dejé de dar clases en la universidad. Ahora me limito a uno o dos estudiantes, que trabajan en novelas. Ahora, en 1997, miro hacia atrás, hacia una carrera de escritor que ha durado treinta y cuatro años y ha producido cuarenta y ocho obras publicadas.

Mientras escribía ficción, nunca pensé en los principios que conforman el oficio y el arte de la escritura creativa. Me preocupaba más mantener mis sentimientos verdaderos y abiertos, plasmar la verdad, dar vida a los personajes haciéndolos humanos. Y, por supuesto, como he mostrado en esta narración, estaba muy implicado en esos aspectos de ser escritor y artista, como la confianza en uno mismo y la fe en el propio trabajo.

Independientemente de la situación en la que me viera envuelto o de las dificultades a las que me enfrentara en mi carrera, intenté ser fiel a mí mismo. Sentí que un escritor debe comprender, no juzgar, que todos tenemos dentro de nosotros la capacidad de ser santos o asesinos, y todos los aspectos intermedios de la conducta humana. Escucho atentamente lo que dicen los aspirantes a escritores, y cuando oigo a alguien que me dice "no quiero saber nada de eso", o "no me interesa eso", o "no me va eso", sea lo que sea que "eso" represente, ya sea violencia o una forma diferente de ver el mundo, siento que la persona que dice eso nunca será un buen escritor.

Cuando escribimos, tocamos nuestros propios sentimientos y, a su vez, tocamos los sentimientos de nuestros lectores. Cuanto más evitemos examinarnos a nosotros mismos o al mundo que nos rodea, más limitada será nuestra obra. En lugar de un espectro completo de sentimientos, los personajes acabarán palideciendo, despojados de su humanidad. Sólo estando en contacto con mis sentimientos fui ca-

paz de escribir en primer lugar, y trato de mantenerme abierto en ese sentido. Es casi una misión sagrada para mí.

Como ya he dicho, no examiné los principios del oficio. Me limité a hacer mi trabajo. Conté historiaa; a fin de cuentas, eso es lo que hace un escritor.

Sin embargo, a medida que enseñaba y hablaba de escritura con los alumnos, me quedaba claro que necesitaban orientación para comprender el arte y el oficio de la ficción. Tenían que dominar el oficio antes de que apareciera el arte. Para ello, el escritor debe aprender a dar vida a los personajes y a definirlos mediante el diálogo y la acción. Hay otros aspectos de la escritura de ficción que hay que examinar, como el punto de vista y si se debe escribir en primera o tercera persona. Éstos son sólo algunos de los retos a los que se enfrenta un escritor, y ahora voy a tratar el arte y el oficio de la ficción tan a fondo como pueda.

---

* ***Tinseltown***: término con el que la gente se refiere a Hollywood, especialmente cuando quieren demostrar que lo desaprueban o cuando se burlan de él. (N. del T.)

EL ARTE Y EL OFICIO DE LA FICCIÓN

PARTE UNO
COMIENZO DE LA NOVELA O CUENTO

Toda obra debe tener un principio, ya sea un relato corto o una novela de más de mil páginas. Sin embargo, los mismos principios se aplican a ambas formas de prosa.

Hay tres principios esenciales que deben tenerse en cuenta al iniciar una obra:

1. Preparar la escena.
2. Presentar al personaje o personajes.
3. Iniciar el hilo de la historia.

Los tres deben estar presentes, y deben tratarse en unas pocas páginas.

A veces pueden presentarse en una página, o incluso en un párrafo. Arthur Koestler, en su poderosa novela Darkness at Noon (Oscuridad al mediodía), fue capaz de lograrlo en la frase inicial:

"La puerta de la celda se cerró detrás de Rubashov".

Aquí, Koestler ha preparado el escenario, la celda de la prisión, ha presentado al personaje, Rubashov, y ha iniciado los hilos de la

historia. Rubashov está encarcelado, pero ¿por qué delito?

En realidad, no importa si el personaje se presenta antes de que se establezca la escena, siempre y cuando el lector sepa de qué escena se trata. Un ejemplo clásico es el clásico de Herman Melville, Moby Dick, donde el narrador de la historia comienza la novela moviéndose con la clásica línea:

"Llámame Ismael".

Pero inmediatamente después nos cuenta que varios años antes estaba buscando un barco en el que embarcarse y se encuentra en una ciudad portuaria. Se prepara la escena y se presenta al personaje.

1. PREPARAR EL ESCENARIO

Con esta frase nos referimos a mostrar al lector dónde empieza el cuento o la novela, para que el lector se sienta cómodo y pueda seguir la historia. Esto es importante en la elaboración del relato o la novela.

Aunque hay que fijar una escena, es importante que el personaje haga su aparición en poco tiempo, de lo contrario se tiene un diario de viaje. Muchos escritores principiantes e inexpertos se enamoran de la descripción de la escena, y acaban sólo con eso, y sin un verdadero comienzo. Un ejemplo podría ser:

"Era un hermoso día de verano, y el sol era una aparición amarilla que colgaba inmóvil sobre la playa. Esponjosas nubes pasaban bajo un cielo azul, y la brisa del océano soplaba suavemente".

Y así durante cinco o seis páginas. No se consigue nada, salvo aburrir al lector y demostrar al editor que el escritor es un aficionado.

Juguemos un poco con el párrafo anterior. Supongamos que empezamos en su lugar:

"Era un hermoso día de verano, y el sol era una aparición amarilla que pendía inmóvil sobre la playa. John sintió su calor mientras

paseaba sin rumbo por la arena caliente, sabiendo que hoy se enfrentaba a una decisión que cambiaría su vida."

De acuerdo. Ya hemos presentado a un personaje y los hilos de la historia empiezan a consolidarse. Ya no tenemos sólo una descripción.

Un error que cometen los escritores inexpertos es no situar la escena en el presente inmediato. Hace varios años estuve en el despacho de un agente, que tenía montones de manuscritos a lo largo de una pared. Le pregunté por ellos y me dijo que había cometido el error de publicar en una revista de escritores que aceptaba manuscritos no solicitados. "Échales un vistazo", me dijo.

Así lo hice. Enseguida me llamaron la atención algunos que empezaban casi de la misma manera. Los nombres de los personajes eran diferentes, y las escenas también, pero todas implicaban a un personaje que miraba hacia atrás en el tiempo, a un acontecimiento anterior.

"Jane se quedó mirando por la ventana, observando cómo la lluvia golpeaba las monótonas aceras frente a su casa, pensando en los sucesos de la noche anterior". O

"Bill, sentado en su amplio salón ante la chimenea, miraba cómo las llamas lamían los troncos que acababa de colocar allí, pensando en la fiesta de los Anderson".

O

"La nieve había estado cayendo toda la mañana. Jack Smith, con su esbelto cuerpo tenso por la ansiedad, apretó los dientes al recordar el encuentro en la escuela con el director la semana anterior."

Y así sucesivamente. Todas estas frases iniciales se refieren a un acontecimiento que ocurrió en un momento anterior y, por tanto, pierden la inmediatez del suceso. ¿Por qué no empezar por el propio

acontecimiento? Por ejemplo, en el segundo ejemplo, supongamos que empezamos así:

"En la fiesta de los Anderson, Bill, tomando una copa en un rincón tranquilo, se encontró de repente con un Larry Anderson muy borracho.

"Quiero hablar contigo", dijo Larry, arrastrando las palabras. "Quiero que sepas lo que la gente ha estado diciendo de ti".

Ahora tenemos algo. Ahora tenemos algo, y estamos allí viendo a los personajes, no sólo en la mente de un personaje pensando en un evento anterior, donde todo debe ser filtrado a través de los pensamientos del personaje.

Siempre es mejor mostrar todo no desde la mente de un personaje, sino desde las acciones del personaje y el diálogo que las acompaña.

Por eso es mejor empezar por el acontecimiento inmediato. A los escritores inexpertos les resulta más fácil entrar en la mente del personaje que mostrar el suceso desde fuera, por lo que suelen empezar con los personajes pensando en sucesos anteriores. Esto suele dar lugar a un comienzo flojo de un relato o una novela.

Por supuesto, muchas grandes novelas han comenzado con acontecimientos que ocurrieron días o incluso años antes. A escritores como Joseph Conrad les encantaba montar una escena en la que unos hombres se sientan alrededor y uno de ellos, normalmente su gran personaje, Marlow, comienza una historia que tuvo lugar unos años atrás. Y la mayoría de las historias se cuentan en pasado, en lugar de en presente, donde los acontecimientos ya han tenido lugar. Esto es muy distinto a hacer que un personaje recuerde la noche anterior o la semana anterior para contar una historia.

Establecer el escenario y vincular el personaje al escenario es algo que todos los grandes escritores han hecho, independientemente de

la envergadura del libro. En Crimen y castigo, Dostoievski nos hace saber inmediatamente que la novela comienza en San Petersburgo y que Raskolnikov es un estudiante hambriento en una situación desesperada. Se dirige a un prestamista para eludir a una casera a la que debe el alquiler. Se prepara el escenario, se presenta al personaje y se tejen los hilos de la historia. Raskolnikov matará al prestamista, y ése es el crimen. Su castigo vendrá después.

En otra enorme y famosa novela, Grandes esperanzas, Dickens nos presenta a Pip, que se encuentra en un cementerio cerca del mar, donde han enterrado a su familia. Aparece en escena un presidiario, que se ha escapado de un barco de presidiarios, y exige a Pip que le lleve comida. Se prepara el escenario, se presenta a Pip, el personaje principal de la novela, y el papel del convicto es el hilo conductor de toda la novela, aunque Dickens intente desviarnos a propósito. Pip se abre camino en el mundo con "grandes expectativas" gracias a un misterioso benefactor. Este benefactor resulta ser el convicto al que ayudó de joven. Al terminar la novela, uno se da cuenta de que los hilos de la historia estaban ahí desde el principio. Dickens sabía cómo escribir una novela.

En ambas obras, los escritores nos inician con una acción inmediata, y así nos vemos atrapados de inmediato en el drama de la novela. Otro ejemplo es 1984, de George Orwell, que comienza con Winston Smith apresurándose a trabajar cuando el reloj da las trece. Los relojes no dan las trece en nuestra sociedad. Obviamente, estamos en un mundo diferente, donde ocurren cosas extrañas. Lo que Orwell ha hecho es preparar el escenario, presentar al personaje e iniciar los hilos de la historia. He aquí el comienzo de 1984.

"Era un brillante y frío día de abril, y los relojes marcaban las trece. Winston Smith, con la barbilla hundida en el pecho en un esfuer-

zo por escapar del vil viento, se deslizó rápidamente a través de las puertas de cristal de las mansiones Victoria..."

2. PRESENTAR AL PERSONAJE

El personaje que presentamos puede no ser el protagonista, es decir, el personaje principal. Puede ser un personaje secundario que habla del protagonista, o es un personaje que narra la historia, donde no es el héroe. Pero al principio, debemos introducir un personaje en la historia.

Y cuando presentamos a ese personaje, debemos estar seguros de que es un ser humano, no una figura de palo. El personaje debe mostrar algo que despierte nuestro interés inmediato. Un buen ejemplo es el comienzo de la excelente novela de James Baldwin La habitación de Giovanni:

"Me asomo a la ventana de esta gran casa del sur de Francia mientras cae la noche, la noche que me conduce a la mañana más terrible de mi vida".

Obsérvese cómo Baldwin establece inmediatamente la escena, presenta al personaje e inicia los hilos de la historia, justo en la primera línea. El primer párrafo continúa:

"Tengo una copa en la mano, hay una botella en mi codo. Miro mi reflejo en el resplandor cada vez más oscuro del cristal de la ventana. Mi reflejo es alto, quizás más bien como una flecha, mi pelo rubio brilla. Mi cara es como un rostro que has visto muchas veces. Mis an-

tepasados conquistaron un continente, empujando a través de llanuras cargadas de muerte, hasta que llegaron a un océano que se alejaba de Europa hacia un pasado más oscuro".

Aquí Baldwin profundiza en el narrador y hace que nos interesemos por él. No se trata de una figura de palo, ni de un simple nombre, aunque no sepamos cómo se llama. La descripción del narrador no es del todo precisa, ni tiene por qué serlo. Muchos escritores principiantes creen que el protagonista debe tener una descripción completa, pero esto suele ser un error.

La buena ficción es una implicación con el lector. El lector no quiere saberlo todo sobre el personaje; lo que quiere es usar su imaginación. Como señaló Hemingway tan acertadamente, "lo que omites es más importante que lo que pones". Omitir la descripción forma parte de ese tópico.

El aficionado escribe así cuando presenta a un personaje:

"Bill Bryant era un hombre alto con los rasgos físicos apretados de un antiguo atleta. Tenía el pelo castaño y abundante, y los ojos avellana y penetrantes. Tenía mandíbula cuadrada y nariz de halcón, y cuando una persona le desagradaba, sus poderosos músculos faciales se tensaban."

¿Y qué? ¿Estamos ante un anuncio de colonia masculina en una revista elegante? No sé cuántas veces he leído historias de hombres con mandíbulas cuadradas, músculos faciales tensos y narices clásicas o de halcón. O mujeres hermosas con bustos voluminosos y cabellos del color del trigo dorado. Por una vez me gustaría que el pelo pareciera trigo podrido. Todos escritos por escritores inéditos. En lugar de estas descripciones banales, los escritores deberían tratar el alma interior y los sentimientos de un personaje; esas son las cosas importantes que retienen a un lector. Dejemos que el lector utilice su imaginación para evocar una descripción del personaje.

Además, una descripción nos impide disfrutar de una historia. Sam Spade, el detective de El halcón maltés, de Dashiel Hammet, es descrito en las páginas del libro como un hombre con aspecto de oso y pelo rubio en los antebrazos. Eh, ¡un momento! Ese no es Humphrey Bogart, a quien la mayoría identificamos como el detective. La descripción, en mi opinión, era innecesaria. Dejemos que el lector se involucre; dejemos que sea él quien determine la descripción del personaje con los ojos de su mente.

3. INICIAR LOS HILOS DE LA HISTORIA

Cuando vivía en San Francisco, tenía un amigo que había escrito una novela sobre el movimiento antibelicista de los años sesenta. La había enviado a varios agentes y editores, todos los cuales la rechazaron de plano. Me pidió que le echara un vistazo, pero quería estar conmigo mientras la leía. Fuimos a una cafetería local y me dio los primeros capítulos de la novela, que tenía, según me dijo, más de 400 páginas.

La novela comienza en Nueva York. El narrador pasea por las calles de Greenwich Village, una zona que yo conocía bastante bien en aquella época, ya que había vivido allí durante la mayor parte de los años sesenta. El protagonista camina calle por calle, tomando nota de la White Horse Tavern, donde Dylan Thomas pasaba el rato, el Lion's Head, donde escritores y actores como Steve McQueen, pasaban el tiempo, etcétera.

Durante quince páginas, el personaje deambula por las calles. Luego llega a su casa de apartamentos, sube un par de tramos de escaleras y saca su llave, la mete en la cerradura, gira la cerradura y abre la puerta de su apartamento. Fin del capítulo.

"¿Qué te ha parecido?", me preguntó mi amigo.

"Bueno... lo que escribiste sobre la Aldea no es nada nuevo. Todo lo que hace el personaje es caminar. No tengo sentido de hacia dónde va la historia".

"Entonces... ¿qué sugieres?"

"Elimine por completo la primera escena. Empieza la novela con el personaje girando la cerradura y entrando en su apartamento. Hay misterio en eso... algo está a punto de pasar, supongo".

"¿Por qué no lees el siguiente capítulo?"

Cuando el protagonista entra en su apartamento, mira a su alrededor y describe todas las habitaciones y la vista desde cada ventana. Anota los distintos objetos que posee, como cuadros y su máquina de escribir, y así durante doce páginas. Entonces suena el teléfono.

"Bueno...", quiso saber mi amigo.

"Yo suprimiría toda la descripción del apartamento. Por qué no empezar la novela así: el personaje abre la puerta y cuando entra en su apartamento, suena el teléfono".

Recibí una mirada rayana en el odio. "¿Te refieres a quitar veintisiete páginas y quedarte sólo con eso?".

"Eso es lo que pienso".

"Estás diezmando mi novela".

Me había pedido mi opinión. Nunca seré cruel, pero por otra parte, no voy a vacilar en mi opinión. No voy a decir que hay una buena descripción de una mesa para atenuar mi crítica, sobre todo si la descripción es superflua en primer lugar. Dije exactamente lo que sentía; y habría hecho lo mismo si hubiera sido mi propia madre escribiendo una novela.

Sin embargo, eso fue todo. No me dejó seguir leyendo la novela. Me dijo categóricamente que a otros amigos a los que había enseñado la obra les había encantado. Ninguno la había criticado como yo.

Casi tuve que morderme la lengua para no decir: "bueno, si tanto les ha gustado, que lo publiquen". Eso sería cruel e innecesario. Pero, ¿de qué servían las críticas de sus amigos? La obra había sido rechazada y yacía en su armario, según me había dicho, desde hacía tres años. Supongo que la sacaba de vez en cuando para impresionar a alguien con el hecho de que era escritor y había terminado una novela. Le admiraba por haber escrito la novela; no mucha gente puede hacerlo. Pero, como ya he escrito otras veces, enseñar la obra a los amigos es el beso de la muerte, sobre todo si lo único que quieres son elogios y te enfadas con las críticas.

Estuvo enfadado conmigo un par de semanas, luego nuestra amistad continuó. Pero nunca volvió a reescribir su novela y nunca volvió a escribir nada.

No escribo sobre este encuentro para mostrar mi juicio crítico, sino para dejar clara una cuestión. Lo que faltaba en su novela era simple; faltaban los hilos de la historia. El lector no tenía ni idea de adónde iba la novela. Había un personaje y el escenario estaba preparado, pero sin ese tercer ingrediente necesario, la obra se desinflaba.

Veamos el comienzo de "El barril mágico", de Bernard Malamud, para comprobar cómo se integran los tres en el primer párrafo.

"No hace mucho vivía en la parte alta de Nueva York, en una habitación pequeña y casi mísera, aunque abarrotada de libros, Leo Finkle, estudiante de rabinato en la Universidad Yeshivah. Finkle, tras seis años de estudio, iba a ordenarse en junio y un conocido le había aconsejado que le resultaría más fácil ganarse una congregación si se casaba. Como no tenía perspectivas de casarse, tras dos atormentados días de darle vueltas al asunto, llamó a Pinye Salzman, un agente matrimonial cuyo anuncio de dos líneas había leído en el Forward."

Malamud no sólo ha preparado el escenario y presentado al protagonista, sino que ha empezado a tejer los hilos de la historia. Finkle necesita una esposa. ¿Qué va a ocurrir? Malamud ha conseguido lo que mi amigo no logró: que nos interesemos por la difícil situación del personaje.

A menudo, los hilos de la historia tienen que ver con un personaje que está a punto de tomar una decisión que cambiará su vida. O el personaje está a punto de hacer algo o emprender un viaje. O el personaje es un extraño en la ciudad. Nos interesamos por alguien que se enfrenta a la adversidad o debe tomar una decisión importante que afecta a su vida. Esta es la esencia de las novelas. En los relatos cortos, el personaje puede actuar a menor escala, puede bastar con una mera iluminación. Por iluminación me refiero a una situación en la que el personaje descubre algo sobre sí mismo, algo que lo cambia, que hace que el protagonista mire dentro de sí con una nueva perspectiva.

Un aspecto importante de la ambientación es la tensión que se crea al principio.

Los mejores escritores tienen la habilidad de meternos en la historia desde el principio, creando tensión, tensión que es como un cable tenso que recorre la historia o la novela, sin aflojar nunca.

Veamos a algunos escritores y cómo lo hacen. En primer lugar, examinaremos el comienzo de "Los asesinos", el famoso relato de Hemingway que, adaptado a la pantalla, lanzó la carrera de Burt Lancaster como gran estrella de Hollywood. Hemingway no tenía agente y a menudo no obtenía el precio justo por su trabajo. Vendió los derechos cinematográficos de "The Killers" a Howard Hawks por 10.000 dólares. Hawks revendió los derechos por 92.000 dólares. En cualquier caso, aquí está el comienzo de la historia corta, concentrándonos sólo en el diálogo.

"La puerta del almuerzo de Henry se abrió y entraron dos hombres. Se sentaron en el mostrador.

"¿Cuál es el tuyo?" les preguntó George.

"No lo sé", dijo uno de los hombres. "¿Qué quieres comer, Al?"

"No lo sé", dijo Al. "No sé qué quiero comer"...

"Tomaré un solomillo de cerdo asado con salsa de manzana y puré de patatas", dijo el primer hombre.

"No está listo".

"¿Por qué demonios lo pusiste en la tarjeta?"

"Esa es la cena", explicó George. "Puedes cogerlo a las seis".

A medida que continúa la conversación sobre el menú de la cena y la hora, que resultan ser las cinco, la tensión aumenta. Los dos hombres se impacientan cada vez más y resultan ser asesinos a sueldo, que buscan matar a alguien llamado Ole Anderson. Hemingway, un maestro del diálogo, deja que éste sea el catalizador de la tensión de la historia. Nótese lo económico que es. Hemingway no explica las cosas, omite más de lo que dice, lo que aumenta la tensión. Crea un mundo cerrado y nosotros, los lectores, quedamos atrapados en él.

Siempre aprendemos de los mejores escritores. Como he escrito antes, si lees basura, escribes basura. Si lees a los mejores, eso te inspirará para trabajar mejor y te dará una idea de cómo empiezan sus historias o novelas los grandes escritores.

PARTE DOS
CREACIÓN Y DELINEACIÓN DE PERSONAJES

1. DESCRIPCIÓN DE LOS PERSONAJES

Creo que no es necesario describir a los personajes, porque prefiero que el lector se imagine cómo son. De este modo, el lector se involucra y se interesa más por la historia. Sin embargo, como veremos en los dos ejemplos siguientes, hay formas poco convencionales e inusuales de describir a un personaje.

Siempre he pensado que la mejor escritura permite que las acciones y movimientos de los personajes lleven la narración y creen la tensión de la historia. Obsérvese el cuidado con que ambos escritores tratan el punto de vista. En primer lugar, tenemos la excelente historia de Carson McCuller, "El jinete". He aquí fragmentos del párrafo inicial:

"El jinete se acercó a la puerta del comedor y, al cabo de un momento, se hizo a un lado... Desde el bar contiguo llegaba un cálido y ebrio murmullo de voces. El jinete esperó de espaldas a la pared y escrutó la habitación con ojos rasgados y crepitantes. Examinó la sala hasta que por fin sus ojos llegaron a una mesa situada en un rincón diagonal a él, en la que estaban sentados tres hombres. Mientras esperaba, el jinete levantó la barbilla e inclinó la cabeza hacia un lado, su cuerpo enano se puso rígido y sus manos se agarrotaron de tal forma que sus dedos se curvaron hacia dentro como garras grises..."

Hay una descripción del jinete, pero no es una descripción banal. Se concentra en sus ojos y en sus manos como garras, creando aún más tensión. Al releer este párrafo me sorprendió la hermosa frase: "un cálido lavado ebrio de voces". Señoras y señores, sólo por eso vale la pena pagar la entrada.

La tensión que siente el jinete se transmite claramente al lector, y crea la tensión de la historia. Ha visto a tres hombres y algo dramático va a suceder, pero ¿qué? Obsérvese cómo en esta historia y en la anterior, los escritores preparan inmediatamente el escenario, presentan al personaje o personajes que llevarán la historia y tejen los hilos de la misma.

En el último ejemplo, examinamos el comienzo de Santuario, una inquietante novela de William Faulkner en la que el inquietante personaje de Popeye domina el libro. No se trata del simpático Popeye de los cómics. Este personaje es una creación oscura. He aquí el comienzo:

"Desde más allá de la pantalla de arbustos que rodeaba el manantial, Popeye observó al hombre que bebía. Un tenue sendero conducía desde la carretera hasta el manantial. Popeye vio al hombre -un hombre alto y delgado, sin sombrero, con pantalones de franela gris desgastados y un abrigo de tweed sobre el brazo- salir del sendero y arrodillarse para beber del manantial".

Lo vemos desde el punto de vista de Popeye. Está observando a un hombre que parece corriente, con unos pantalones desgastados y un abrigo de tweed sobre el brazo. Tras un párrafo intermedio, pasamos al punto de vista del hombre. Lo que obtenemos ahora es una descripción bastante diferente y aterradora de Popeye:

"En el manantial, el bebedor inclinó la cara hacia el reflejo roto y miríada de su propia bebida. Cuando se levantó vio entre ellos el re-

flejo destrozado del sombrero de paja de Popeye, aunque no había oído ningún sonido.

"Vio, frente a él, al otro lado del muelle, a un hombre de baja estatura, con las manos en el bolsillo del abrigo y un cigarrillo colgando de la barbilla. Su traje era negro, con un abrigo ajustado de cintura alta. Llevaba los pantalones arremangados y cubiertos de barro sobre los zapatos. Su rostro tenía un extraño color exangüe, como si lo viera una luz eléctrica; contra el silencio soleado, con su sombrero de paja inclinado y sus brazos ligeramente flexionados, tenía esa viciosa cualidad sin profundidad de la hojalata estampada."

No se dice ni una palabra, pero la tensión de la escena es palpable. Algo terrible está a punto de suceder y, aunque no entramos en la mente del bebedor, su punto de vista y su forma de mirar a Popeye denotan miedo.

Faulkner fue premio Nobel. No era para él la banal descripción del rostro de un hombre como tenso, o de mandíbula fuerte o nariz recta o de halcón. La cara de Popeye "tenía esa viciosa cualidad sin profundidad de la hojalata estampada", una de las grandes e inquietantes descripciones de la literatura. Es una imagen inesperada y brillante que asombra al lector.

En todos los ejemplos anteriores, los guionistas no se adentraron realmente en el proceso de pensamiento de ninguno de los personajes observadores y, sin embargo, lo que vieron fue suficiente para crear una enorme tensión y hacer avanzar la historia. La forma más barata y fácil de crear tensión es entrar en la mente del personaje y revelar sus pensamientos, pero es la menos satisfactoria. Lo mejor es mostrar, no contar. Si no aprendes nada más, recuerda la admonición: muestra, no cuentes. Esto es lo que hacen los mejores escritores. Los escritores débiles, incapaces de dominar el lenguaje y las imágenes necesarias para mostrar, se limitan a entrar en la mente

del personaje y contarlo. O el narrador lo cuenta todo sin mostrarnos nada. Sólo esto separa a los escritores fuertes de los débiles.

Como he escrito antes, son el protagonista y otros personajes los que llevan una historia o novela. Puede haber algunas novelas de éxito en las que predomine la trama, pero a menos que el protagonista sea interesante, la trama por sí sola no puede llevar una novela.

¿Qué tipo de personajes mantienen el interés del lector? No hay una fórmula a seguir. En la vida real, cada uno de nosotros se siente atraído por determinadas personas. Podemos admirar el aspecto, la inteligencia, las agallas o lo que sea de alguien. Pocas personas se sienten atraídas por la debilidad, la cobardía o la estupidez. Lo mismo ocurre con los personajes que leemos. Podemos perder fácilmente el interés por un protagonista que no es tan inteligente como nosotros, que es menos valiente, que es básicamente débil o que carece de humanidad.

Como escritores, generalmente creamos a nuestros protagonistas dándoles emociones y sentimientos de los que hemos sido conscientes, ya que no podemos dar de forma realista a un protagonista sentimientos que nosotros seamos incapaces de tener. Por eso debemos mantener nuestros sentimientos abiertos y examinarlos constantemente. Esto no quiere decir que el personaje sea el alter ego del escritor, pero trozos del autor suelen estar en el protagonista, sobre todo en los primeros trabajos del escritor. El autor debe someterse constantemente a un proceso de autoexamen, que es uno de los precios que el escritor serio paga por su oficio.

Al crear un personaje, el escritor debe saberlo todo sobre el individuo. Si el autor sólo conoce vagamente al protagonista, el lector nadará en mares inciertos y no se conmoverá ante un personaje sin forma. Pero una vez que usted, como escritor, conoce a fondo a su personaje, no tiene por qué revelarlo todo. Mantén el misterio del

personaje omitiendo aspectos de su personalidad. Pero no lo hagas porque no conozcas bien al personaje; hazlo porque estás incitando al lector a interesarse por el protagonista.

Es parecido a lo que ocurre en la vida real cuando conoces a alguien nuevo y esa persona presume de todas las cosas que ha hecho. En quince minutos ya sabes todo lo que hay que saber sobre ese individuo, y pierdes rápidamente el interés. Cuánto más interesante se vuelve una persona cuando conserva el misterio, y aprendemos sobre ella pieza a pieza y poco a poco. Por supuesto, en la escritura, como en la vida real, la primera impresión que nos causa el personaje debe despertar nuestro interés, para que queramos saber más sobre el protagonista o el personaje principal.

2. SENTIMIENTOS ADECUADOS A LOS PERSONAJES

La escritura se vuelve débil cuando el escritor no sabe realmente qué sentimientos son apropiados para un personaje y finge las emociones. Por ejemplo, nos inundan constantemente con personajes supuestamente duros que no tienen miedo a morir y que, cuando se enfrentan a una pistola, se muestran bravucones, provocando al pistolero, retándole a apretar el gatillo. Podemos suponer fácilmente que los guionistas de estas tonterías no se han enfrentado realmente a una pistola, mirando a los ojos de algún cretino que puede acabar con su existencia en la tierra con sólo apretar un gatillo. Me gustaría ver lo valiente que sería el autor en esa situación.

Siempre es correcto mostrar sentimientos verdaderos, aunque esos sentimientos no sean bravuconadas ante el peligro. Ser humano es estar en contacto con el mundo entero, y mostrar sentimientos humanos en un personaje permite al escritor entrar en contacto con un amplio abanico de lectores que han experimentado los mismos sentimientos. Sentimientos como el odio, la ira, el amor, la alegría, etc., son universales. Toca esta fibra universal y conmoverás a los lectores.

3. LO QUE LOS PERSONAJES REVELAN SOBRE SÍ MISMOS

No es necesario que el escritor mencione que el protagonista es valiente o interesante. Eso es "contar". La tarea del escritor consiste en mostrar, mediante hechos, acciones y diálogos, lo que el personaje posee en forma de rasgos interesantes. De nuevo, mostrar, no contar.

Cuando enseñaba en la UCLA, solía contar una historia a una clase nueva. Era así:

"Cuando vivía en San Francisco a finales de los años 70, tenía un pequeño apartamento de un dormitorio en Chestnut Street, en el barrio de Marina. Todas las mañanas salía a correr hasta Marina Green y por un sendero que llevaba al puente Golden Gate. Después de una hora volvía a mi apartamento, me lavaba y comía algo. Luego trabajaba en una novela. Esta mañana subí las escaleras del segundo piso y saqué la llave, pero me di cuenta de que la puerta estaba ligeramente entreabierta.

"¿Qué demonios es esto?", pensé para mis adentros. Abrí lentamente la puerta de par en par y miré dentro de mi apartamento. Podía ver el dormitorio desde la puerta abierta, así como mi sala de estar. Ambos parecían vacíos. Entré en el apartamento y, a mi izquierda, oí correr el agua en el cuarto de baño. Y la puerta estaba

ligeramente abierta. Cerré la puerta principal despacio y en silencio detrás de mí, y empujé la puerta del cuarto de baño.

"Para mi sorpresa, una joven de unos dieciocho años estaba sentada en mi bañera, con el agua corriendo. Me detuve en seco y me quedé mirándola. Entonces ella se percató de mi presencia.

"Hola", dijo alegremente. Estaba morena y tenía una larga melena castaña que le llegaba casi hasta el centro de la espalda.

Luego se puso de pie en la bañera y me dio una toallita.

"¿Quién eres y qué haces aquí?". pregunté.

"Oh, no parezcas tan preocupada", dijo. "¿Por qué no me lavas la espalda y responderé a todas tus preguntas?".

Esa era la historia. Siempre había unos instantes de silencio, y entonces alguien preguntaba invariablemente: "¿qué pasó después?".

"No lo sé", decía, "me lo he inventado todo".

Lo interesante fue que nadie se aburrió con la historia en todas las clases que impartí. Desde luego, mantuvo su interés. En realidad era una historia sencilla, y no ocurría nada dramático, pero se decían y se callaban muchas cosas. Por ejemplo, el protagonista, el que descubre la puerta abierta de su apartamento, es un hombre que no se asusta. No baja corriendo las escaleras y pide a alguien que llame al 911.

No tiene miedo de entrar en su apartamento, pero no es estúpido. Mira a su alrededor con cuidado. Después de todo, su vida podría estar en juego si un ladrón desesperado estuviera allí. Cuando oye correr el agua en el cuarto de baño, se relaja. Sin que yo lo diga, una persona vestida siempre tiene ventaja sobre una desnuda. Así que el protagonista no tiene reparos en abrir la puerta del baño de par en par, ¿y qué ve? Una joven desnuda.

Su reacción también es importante para delinear el personaje. No se excita sexualmente; no se agarra a ella. Tiene autocontrol y des-

pierta su curiosidad, más que su libido. Quiere saber quién es ella y qué hace en su apartamento. Probablemente ella reconoce que está a salvo, pues se ofrece a que él le lave la espalda mientras está absolutamente desnuda, sin ningún reparo.

Conté esta historia para mostrar cómo sutilmente, sólo por las acciones y la actitud se puede delinear un carácter. No dije que fuera guay o que se controlara a sí mismo. Dejé que sus acciones hablaran por él. Lo mostré, no lo conté. Y estoy seguro de que mis alumnos, al oír la historia, pensaron inmediatamente en lo que harían en una situación idéntica. Había captado su interés y sus sentimientos. Había hecho mi trabajo como narrador.

4. REVELAR LA VERDAD SOBRE LOS PERSONAJES

Una forma importante de delinear el carácter es mostrar los sentimientos y acciones de los personajes para que el lector perciba la verdad sobre ellos. Los personajes de la ficción no deberían ser diferentes de las personas de la vida real. Las emociones son las mismas, como he señalado, y es tarea del escritor presentarlas con veracidad.

Solía poner otro ejemplo en mis clases:

"Mientras Joan se servía otra taza de café en el fregadero, su marido, Frank, estaba sentado leyendo el LA Times en la mesa del desayuno. Leía atentamente la sección de deportes, estudiando la historia del partido de los Dodgers de la noche anterior.

"Joan dio un sorbo al café, dudó y luego dejó la taza.

"Frank", dijo, "hay algo que quiero discutir contigo".

Sólo oyó un gruñido como respuesta.

"Frank, te estoy hablando."

"Sí", dijo, sin apartar los ojos de los boxscores.

"Frank, por favor, deja el periódico. Estoy hablando contigo."

Lo hizo a regañadientes. "Ok, estoy escuchando."

"Jane estaba al teléfono conmigo anoche."

"¿Quién?"

"Mi amiga, Jane. Jane, ya sabes, trabaja en la librería".

"Oh, esa Jane. La intelectual".

"¿Siempre tienes que decir eso? Ella sólo trabaja en una librería".

"Ok, la trabajadora de la librería Jane."

"Me llamó anoche".

"Eso dijiste".

"Me dijo que de camino al trabajo, mientras conducía por Sunset, te vio".

"¿Me viste?"

"Sí, te vi. Te vi saliendo de una habitación de motel con una rubia".

Frank cogió el periódico y empezó a leerlo de nuevo.

"Frank, por el amor de Dios, ¿no has oído lo que he dicho?"

"Sí, he oído lo que has dicho".

"¿Era cierto?"

"¿Qué era verdad?"

"Lo que acabo de decirte. Sobre que Jane te vio. Fue sobre las tres de la tarde".

"¿Esa es Jane, la trabajadora de la librería?"

"Frank, contéstame".

"¿Cuál es la pregunta?"

"¿Estuviste en un motel con una mujer ayer por la tarde?"

"Sabes", dijo Frank, dejando el periódico y poniéndose en pie, "creo que me voy a McDonald's. Al menos podré leer mi periódico tranquilamente y tomarme un café, también tranquilamente. Al menos podré leer el periódico tranquilamente y tomarme un café, también tranquilamente. No necesito este agravante".

"Frank, exijo que me respondas".

"Olvidé la pregunta", dijo. "De todos modos me voy de aquí."

Ésta también era una historia inventada. Quería demostrar que en la ficción, como en la vida real, la gente no confiesa nada que vaya

en contra de sus intereses. Se pueden ver confesiones en "El show de Perry Mason" incluso de espectadores en la sala del tribunal, pero en la vida real, esto no ocurre. Debería retroceder un poco. Por supuesto, los delincuentes confiesan delitos por cualquier motivo, ya sea por culpabilidad, por haber sido engañados o por alguna otra razón. Pero, por lo general, nadie actúa en contra de sus intereses.

En las telenovelas, las confesiones son la regla del día, pero mi experiencia en la vida, como abogado y como lego, me ha enseñado que incluso ante pruebas contundentes, la gente miente y niega su culpabilidad. En los juicios penales he oído todas las excusas del mundo de acusados de delitos graves. El cuchillo ensangrentado que sostenían fue cogido por accidente, la pistola encontrada en su apartamento fue colocada por algún malvado, etcétera. Cuando se examinó el sótano de John Wayne Gacey y aparecieron diecisiete cadáveres, explicó que algún asesino de masas debía de estar utilizando la zona como cementerio. Desde luego, él no tenía nada que ver.

En un proceso de divorcio, mi clienta sorprendió a su marido en la cama con otra mujer, ambos desnudos y en pleno acto sexual, pero él se giró y le dijo "esto no es realmente lo que parece".

Supongo que se perdió una tarde deambulando por la ciudad y tropezó con este dormitorio, buscando la estación de metro local. Esta era una razón tan probable como decirle a su mujer que "esto no es realmente lo que parece". Supongo que estaba practicando flexiones.

Lo que también quería mostrar en el ejemplo anterior, que tiene lugar en la cocina, no es sólo que la gente no contesta a las preguntas cuando no le interesa responder, sino que contar esta historia a través del diálogo revela mucho sobre los personajes.

Hay una gran tensión entre el marido y la mujer. El marido desprecia a su mujer y a sus amigos. En este momento de su

matrimonio, le da igual que el matrimonio se vaya al garete. Vive la vida a su manera. La esposa tendrá que tomar una decisión: aguantar o no las transgresiones de su marido o salirse de su vida. Todo sale del diálogo.

Lo que no se dice puede ser tan poderoso como lo que se dice. Las escenas no tienen por qué desarrollarse hasta su inevitable final con ambas partes gritándose. En la ficción, como en la vida real, la gente a menudo no dice lo que quiere decir.

En la vida real, una persona insultada o humillada suele quedarse sin palabras. Sólo más tarde, en la intimidad de una habitación silenciosa, aparecen las palabras adecuadas mientras la escena se reproduce una y otra vez en la mente de la persona.

Quería que la escena se desarrollara como si una cámara estuviera clavada en un rincón de la cocina grabando sus movimientos y su conversación. No quería entrar en la mente de ninguno de los dos para revelar sus sentimientos.

Este tipo de escena siempre es un buen ejercicio para un escritor principiante. Representa una escena de este modo, como si una cámara lo estuviera grabando todo. Y date cuenta de que la cámara no puede entrar en la mente de los personajes. Todo debe hacerse desde fuera.

5. HUMANIDAD DEL PERSONAJE

Lo más importante al crear un personaje es mostrar su humanidad.

Por humanidad entiendo las debilidades y fortalezas inherentes a todos los seres humanos. Antes, un personaje trágico necesitaba un defecto fatal. Otelo era celoso, Hamlet procrastinaba, Lear era un viejo necio. El "defecto trágico" es una especie de concepto anticuado en la prosa moderna. Hoy en día, el protagonista se ve a menudo atrapado en una situación en la que su lucha no es sólo contra sus defectos de carácter, sino contra el peligroso mundo exterior, que quiere destruirlo. Un buen ejemplo sería Winston Smith en 1984, atrapado en el mundo del Gran Hermano, una sociedad de negros opuesta al mundo civilizado habitual. Otros ejemplos son los protagonistas de las obras de Kafka, especialmente en El proceso y El castillo.

Las pesadillas imaginadas por los grandes escritores se han hecho realidad para el hombre moderno. Pensemos en el Holocausto, en el reino del terror de Stalin o en el aterrador poder de las bombas nucleares. Estas amenazas de nuestra propia especie humana y de la ciencia del hombre moderno tiñen nuestro pensamiento en la vida real, y se mueven del mismo modo a través de la literatura.

A pesar del poder exterior del mundo, el personaje que creamos tiene que ser interesante. No puede ser un mero peón, porque no nos

identificamos con los peones. Debe mantener su dignidad humana frente al terror. Debemos ser capaces de identificarnos con el personaje. Pero los personajes no se crean en el vacío. Provienen de los escritores, y los escritores deben ser capaces de examinarse a sí mismos de cerca, porque este autoexamen es el pan y la mantequilla de su oficio, junto con su talento.

Los escritores que no han sido bendecidos con un gran talento para la escritura aún pueden crear personajes memorables. Theodore Dreiser es un escritor difícil de leer hoy en día, pero su Clyde Griffith de An American Tragedy seguirá siendo uno de los grandes personajes de la literatura estadounidense. Dreiser, a pesar de sus limitaciones como escritor, fue capaz de investir a su protagonista con todo el anhelo, el miedo y otras emociones que él mismo sentía. Un escritor como John Dos Passos, mucho más innovador y pulido, cuyo gran logro fue USA, se ocupaba más de la trama y los efectos, y aunque recuerdo vívidamente a Clyde Griffiths, no puedo recordar el nombre de un solo personaje de los tres volúmenes de USA de Dos Passos.

Así, Dos Passos es hoy un escritor en gran parte olvidado, mientras que tanto An American Tragedy como Sister Carrie siguen siendo muy leídas. Ambas novelas de Dreiser tienen personajes que aún viven y respiran.

Es natural que un escritor principiante utilice gran parte de sí mismo en su obra. A medida que un escritor madura, el mundo que crea debería ampliarse, y su abanico de personajes también. Pero no siempre es así, ni siquiera en el caso de los grandes escritores. Hemingway escribió sobre unos pocos personajes. Estaba Nick Adams, que se entreteje a través de muchas de las historias cortas. Están Frederick Henry y Jake Barnes, que podrían ser el mismo personaje en distintos momentos.

Hemingway pudo ampliar estos personajes en sus relatos cortos. Pero básicamente, los protagonistas vivían según un cierto código, independientemente del lugar en el que se situaran en las novelas o en los relatos cortos. Aceptaban el castigo del mundo y no se quejaban de él. Los que lo hacían, los que llevaban el corazón en la manga, como Robert Cohn en The Sun Also Rises, no sólo eran despreciados por Hemingway, sino también por los demás personajes de la novela. Es doloroso ver cómo se presenta a Robert Cohn en la novela; uno hace muecas de dolor cuando se pone en ridículo al no estar a la altura del código de hombría de Hemingway.

Esto funciona en ambos sentidos. Hemingway, como ya he escrito, creía firmemente en lo que se omitía. En The Sun Also Rises, Jake Barnes, el protagonista, ha sido herido en la Primera Guerra Mundial. Le han disparado en el pene y es incapaz de consumar una relación amorosa con Lady Brett Ashley, que está desesperadamente enamorada de él. Pero en realidad nunca se queja, y sólo hay un par de alusiones a su difícil situación, pero nunca se expresa abiertamente. Cuando leí la novela por primera vez, a los quince años, como he mencionado antes, no entendía muy bien qué le pasaba a Jake. Había estado leyendo a escritores inferiores que lo explicaban todo, golpeando al lector en la cabeza varias veces para asegurarse de que sabía lo que estaba ocurriendo en la novela.

Más tarde, vi el poder de la historia de Hemingway, y cómo manejaba al protagonista. Si recibes tu paliza, y no te quejas ni alardeas, eres uno de los selectos, en el mundo literario de Hemingway. Que Hemingway no cumpliera personalmente su propio código es otra cosa. La obra habla por sí misma; no se juzga una buena obra diseccionando el carácter del escritor.

Lo creo firmemente. Por supuesto, el pan de cada día de todos los que trabajan en el mundo académico es diseccionar a los personajes

de las novelas y también al escritor; si no, ¿cómo se escribirían todos esos doctorados? En lo que a mí respecta, lo importante es la obra; el carácter del escritor es irrelevante.

Mientras Hemingway se concentraba en unos pocos personajes, el escritor más grande que ha conocido la lengua inglesa, William Shakespeare, era capaz de crear un mundo de personajes, todos diferentes, todos fascinantes y todos vivos y respirando no sólo sobre el papel sino también en el teatro. El Príncipe Hal, Otelo, Falstaff, Ricardo II, Ricardo III, el Rey Lear, Lady MacBeth, Viola, Coriolano, Ofelia, Yago; la lista podría extenderse durante varias páginas. Merece la pena leer atentamente a Shakespeare para ver con qué rapidez da vida a un personaje.

Muchos escritores de prosa, cuya única lectura de Shakespeare fue obligatoria en la escuela, se han desanimado ante este gran escritor. Olvida lo que tenías que hacer en la escuela; ahora lee por tu propio beneficio.

Al leer una obra, o incluso al ver una película o ir al teatro, es importante pensar como un escritor. Cuando voy con personas que no son artistas a ver una película, hablan de si ha sido buena o mala. ¿Qué importa eso? Lo importante son los personajes presentados, la visión del guionista y del director. ¿Funcionó? ¿Qué puntos fuertes y débiles había? Quiero ver siempre una película o leer un libro así, como escritor, no como aficionado.

Es difícil, por no decir imposible, decirle a cualquier aspirante a escritor qué personajes debe presentar en su obra. Lo importante es hacerlos humanos; crear una situación en la que tengan que actuar, que haga avanzar la historia. Los personajes no están en el vacío; están ligados a la propia historia. Mi mejor consejo: lee grandes obras de arte y observa cómo han creado los personajes los maestros. Aprenda de ellos. Lee a Shakespeare, Dostoievski, Chejov, Mann,

Faulkner, Hemingway, Raymond Carver, Jane Austen y Katherine Ann Porter. Luego están James Joyce y George Orwell, Carson McCullers y Flannery O'Connor, Dickens y Stendhal. La lista puede seguir y seguir. Y, sobre todo, conviértete en una persona que piensa como un escritor. Lee para aprender. Observa cómo crean los personajes estos autores, mira cómo los presentan, en qué consisten sus acciones y diálogos.

Y, sobre todo, cuando cree personajes, piense siempre en la condición humana. Sé alguien que intenta comprender y no juzgar. Los personajes no están ahí sólo para hacer avanzar la trama. Están ahí para vivir, respirar y emocionar al lector. Si creas un personaje memorable, aumentan tus posibilidades de que te publiquen. Siempre recordamos a los grandes personajes. Incluso un escritor de segunda fila como Arthur Conan Doyle fue capaz de crear un personaje inmortal, Sherlock Holmes. Hoy en día nadie lee los romances o las historias de aventuras de Doyle, pero Sherlock Holmes vivirá mientras se lea en inglés.

PARTE TRES
MÁS REFLEXIONES SOBRE EL COMIENZO DE LA NOVELA

Siempre me divierte oír a alguien decir "cuando no tenga nada mejor que hacer, voy a escribir una novela". Rara vez oigo a alguien decir "cuando no tenga nada mejor que hacer voy a escribir una sinfonía, o pintar diez cuadros para colgarlos en una prestigiosa galería".

O escucho a un aspirante a escritor que me dice que lo único que necesita es tiempo libre para escribir. O que se va a tomar un mes libre el próximo verano para empezar una novela. Como si empezar una novela fuera cuestión de tiempo libre. Truman Capote tenía sus propios pensamientos ingeniosos sobre esto. Escribió: "Mi consejo a los jóvenes escritores es que socialicen. No os vayáis a una cabaña de pinos solos a rumiar. Llegarás a esa etapa muy pronto".

Como me dijo Floyd Salas, "tienes que escribir la novela, porque si no, te vas a morir". La obra que intentas debe ser algo que arda dentro de ti. En mi caso, humeó en mi inconsciente durante años, y luego estalló con la inspiración de un amigo. No me importaba que ya estuviera trabajando doce horas al día; la novela, una vez empezada, había que escribirla.

Las novelas no son algo que se hace cuando no se tiene nada mejor que hacer. Tampoco deben escribirse para dar la razón a alguien, ni para desquitarse de una situación laboral. Recuerdo haber leído el libro de Gay Talese sobre el New York Times, y lo único que se me quedó grabado fue su afirmación de que varios trabajadores del periódico planeaban escribir una novela sobre sus experiencias en el Times. No sé si alguno de ellos llegó a escribir una novela, pero lo dudo.

Una novela debe ser una obra de imaginación, una imaginación que abarque un amplio espectro del corazón humano. No es algo que se haga porque uno odie su trabajo o sus circunstancias y quiera mostrar al mundo lo infeliz que es. Eso es ser patético. Conocí a varios profesores de distintas universidades que iban a escribir sus novelas, básicamente historias de cómo estaban atrapados en el mundo académico. ¿A quién le importa? Igual que no queremos escuchar a los quejicas, tampoco queremos leer sus obras.

Como ya he dicho, la novela no es tan diferente de la vida. En la vida, evitamos a las personas que se lamentan y se quejan de su suerte; las evitamos como a la peste proverbial. ¿Por qué habríamos de molestarnos en leer sus penurias en un libro?

La gran alegría de escribir es crear un mundo propio, poblarlo con tus personajes y sentir, mientras escribes la novela, que tu propia alma está involucrada en su creación, porque esto es mucho más importante que la mundana vida real que vives. El mundo de la novela adquiere entonces vida propia, y ¿quién puede decir que esta vida es menos importante que la llamada "vida real"?

De vez en cuando me encuentro con un artículo que se pregunta: "¿está muerta la novela?". En mi opinión, dista mucho de estar muerta. Lo que está en peligro es la novela seria, porque muchas grandes editoriales están ahora dominadas por corporaciones internacionales

que sólo piensan en la cuenta de resultados, no en la calidad de la obra. Prefieren los bestsellers y los éxitos de taquilla a las obras serias.

Hoy en día se publica y promociona mucha basura. En la biblioteca local veo esta basura embellecida en llamativas portadas. Romances, violencia barata, pseudo-exposiciones de Hollywood, toda la gama de basura. Sin embargo, el corazón y el intelecto humanos no han cambiado. Siempre habrá millones de lectores que quieran emocionarse con una buena obra. Una novela no es sólo un tipo de libro más débil. Como afirma un personaje de La abadía de Northanger, de Jane Austen:

"¡Oh! es sólo una novela!...O, en pocas palabras, sólo una obra en la que...el más profundo conocimiento de la naturaleza humana, la más feliz descripción de sus variedades, las más vivas efusiones de ingenio y humor se transmiten al mundo en el lenguaje mejor escogido."

Esa afirmación lo dice todo. El personaje está hablando de una novela seria, no de un bestseller de pacotilla. Parafraseando a Hemingway, "si pudiera traer de vuelta a Joseph Conrad para que siguiera escribiendo sus novelas, triturando a los autores más vendidos de hoy en día, compraría inmediatamente la picadora de carne más grande que pudiera".

Aunque he menospreciado a los quejicas que escriben novelas, o amenazo con escribirlas sobre su infeliz suerte en la universidad o en el trabajo, a menudo es esta infelicidad la que impulsa al autor serio a escribir una novela. La novela debe referirse a la condición humana, y no moralizar, sino intentar relatar esa condición en toda su variedad, tanto el horror como la alegría. Plasmar la verdad de esa manera, tocando los sentimientos del lector, es el trabajo que les corresponde a los escritores serios.

1. ESCRIBIR CON SINCERIDAD

Cuando los alumnos me preguntaban qué debían escribir, les decía simplemente: "la verdad". ¿Qué es la verdad? Creo haber dicho antes que no sabemos lo que es la verdad, pero sí sabemos lo que no es. Sabemos cuándo estamos fingiendo.

El viaje del escritor debe ser, como afirmó Thoreau, "a través de su propia mente". Ese, escribió Thoreau, fue el viaje más largo que hizo en su vida. En la mente del escritor está toda la experiencia y todos los sentimientos humanos. Esta es la carne que digiere en su arte.

Un buen ejercicio que hacía a mis alumnos, cuando no sabían sobre qué escribir, consistía en que recordaran un acontecimiento que les hubiera cambiado la vida. Luego les pedía que lo escribieran con la mayor sinceridad posible, tanto si les había sentado bien como si no. Es difícil, pero merece la pena.

O si no, les aconsejaba: "intentad escribir vuestra experiencia más humillante". Di este consejo a unos alumnos que querían un trabajo de redacción y, mientras escribían mi sugerencia, les dije: "lo que va a pasar es lo siguiente. Llegarás a casa y empezarás a pensar en ello. Quizá se te ocurra tu tercera o cuarta experiencia más humillante,

porque probablemente la peor esté enterrada en algún lugar de tu psique y no quieras ni volver a sacarla a relucir".

Sentí que esto era cierto. Entonces les dije: "incluso si finalmente llegas a esa peor experiencia, vas a empezar a pensar: 'oye, ¿por qué escribir esto para que los otros estudiantes y el profesor lo sepan? Es mejor dejarlo enterrado. Al diablo con ellos'. "

Pero el gran escritor intenta revelarlo todo. Un poeta escribió una vez: "el oficinista feo que veo en el espejo soy yo mismo". Busca en tu alma y pon por escrito lo que te revele. Así profundizarás en tu trabajo y te liberarás como artista. Cuando estaba en Londres, siempre iba a la National Gallery y miraba varios autorretratos de Rembrandt allí expuestos. Los últimos retratos mostraban a un anciano derrotado, en bancarrota. Un hombre derrotado. Sólo un gran artista como Rembrandt podía mirarse así y revelar la verdad esencial sobre sí mismo.

Esos autorretratos me inspiraron. Por eso, cuando la gente dice: "No quiero saber nada de esto o aquello", sé que nunca serán escritores. La gente que cierra su mente no abrirá su corazón a sí misma. Enterrarán lo que no quieren saber y nunca lo revelarán. Todo lo que mostrarán será una capa de gris, que no interesará a nadie.

Para ser escritor, debes mirar en lo más profundo de ti mismo. Y no tengas miedo de lo que veas ahí. Los sentimientos son nuestra suerte común como seres humanos, y nos conmueven cuando se manifiestan de forma veraz y apropiada. Ahora no pienso en un libro, sino en una película, "On the Waterfront". Marlon Brando le dice a Rod Steiger, que interpreta a su hermano mayor: "Me has decepcionado. Eras mi hermano, deberías haberme cuidado, haber velado por mí. Podría haber sido algo, un aspirante, en vez del vago que soy".

Estoy parafraseando el diálogo, pero ¿quién no puede conmoverse con él? Cuántas veces hemos querido gritar a nuestros padres en momentos de desesperación: "¿por qué no me enseñasteis a ser capaz de amar, por qué no me permitisteis realizarme?".

¿Cuántos pensamientos se nos han atragantado en la garganta en lugar de decirlos, a un amante, un amigo, una hermana o un hermano, un hijo o un nieto? Cuando se plasman en un libro, tocan una fibra universal. Pero, como escritores, debemos tener el valor de hacerlo.

2. INTERRELACIÓN DE PERSONAJES Y TRAMA

Repitiendo lo que escribí antes, son los personajes y el protagonista, más que la trama, los que finalmente llevan la novela, aunque ambos se interrelacionan. Cuando empiezo una novela, pienso en el protagonista o en varios personajes principales y también en su interrelación. También intento poner a un protagonista en una situación en la que deba actuar, en la que sus acciones hagan avanzar la historia. Está fuera de la sociedad o contra la pared, y se enfrenta a decisiones que sólo puede decidir tomar.

En mi última novela, Abandonado, el protagonista era un escritor fracasado de Hollywood que se había quedado sin dinero, estaba amargado y culpaba de sus fracasos a todo el mundo menos a sí mismo. Entonces un misterioso desconocido se acercó a su agente ofreciéndole financiar un viaje a una isla desierta para que escribiera una historia moderna de Robinson Crusoe. Mi personaje tenía muchos defectos, pero era humano, y en una novela es importante que el personaje aprenda y cambie a partir de sus experiencias. Al principio, Tom DeWinter (así se llamaba) era incapaz de amar y, por tanto, estaba consignado al noveno círculo del infierno de Dante, para los incapaces de amar. Todo esto no se dijo, y sólo después de terminar la novela me di cuenta de ello. Pero DeWinter fue a esa isla; y en esa

isla, solo y abandonado, no sólo tuvo que sobrevivir, sino resucitar como ser humano.

En otra novela, Pesadilla en la oscuridad, el protagonista, Robert Lindner, sólo un niño al principio de la historia, es llevado con su madre a un campo de concentración. A diferencia de DeWinter, no fue su elección. Pero una vez allí, debe aprender a sobrevivir mientras crece hasta la adolescencia, y su historia está ligada a los hechos más rudimentarios de la existencia, la lucha por la vida frente a la muerte. Aquí las fuerzas externas controlan gran parte de su destino, pero no todo. Su decisión de resistir y vivir como una persona libre colorea gran parte de la historia.

3. DÓNDE ABRIR LA NOVELA

Al empezar una novela, es importante saber cuándo debe abrirse. Mi consejo es el siguiente: retrase la apertura hasta el último instante posible, cuando esté a punto de ocurrir algo. Pienso en las primeras líneas de una novela como pienso en el teatro. El telón se levanta cuando los acontecimientos están a punto de desarrollarse. No vemos a un personaje afeitándose en el escenario, limpiándose la cara, viendo la televisión durante diez minutos, y luego suena el timbre y otro personaje entra en escena con un anuncio dramático. Lo que ocurre cuando se abre el telón es que un personaje entra en escena para hacer ese anuncio de inmediato. Lo mismo ocurre en una novela.

Algo está a punto de suceder. El escritor puede retrasarlo un poco haciendo que un narrador hable de otro personaje, como en El sol también sale, de Hemingway, donde Jake Barnes empieza con una descripción de Robert Cohn. O el escritor va directo al grano, como hizo Carson McCullers en El corazón es un cazador solitario, con la frase:

"En el pueblo había dos mudos y siempre estaban juntos".

En el famoso cuento de Franz Kafka "La metamorfosis", escrito en 1915, la frase inicial arranca la historia de inmediato:

"Cuando Gregor Samsa se despertó una mañana de sueños inquietantes, se encontró transformado en su cama en un insecto gigantesco".

PARTE CUATRO
EL IMPULSO NARRATIVO

La narración, en sus términos más sencillos, es contar una historia. El impulso narrativo es el avance de la historia. A menudo, este impulso se entrelaza con la difícil situación de un personaje, y seguimos leyendo para saber si sobrevivirá o perdurará, en casos extremos. En otros, seguimos leyendo para ver si el personaje alcanzará sus aspiraciones, sean cuales sean.

Este impulso está ligado a la imaginación. Muchos escritores habrán pensado en la frase "qué pasaría si" al escribir sus novelas. ¿Qué pasaría si un hombre, soñando con la muerte de un rival, decidiera realmente cometer un asesinato? ¿Y si una mujer se despierta un día y descubre que no reconoce a la persona que ve en el espejo? ¿Y si...? La lista de posibilidades es interminable, y si retratamos a un personaje que pueda interesarnos, entonces la historia suele moverse por sí sola.

Desde el momento en que comienza, la novela debe avanzar. Siempre debe haber tensión, y conflictos y cuestiones sin resolver que despierten el interés del lector e impulsen la historia. Una vez aliviada la tensión, la novela decae. Puede haber acontecimientos

tangenciales a la historia principal; puede haber subtramas, por supuesto, pero los hilos de la historia, que he mencionado al principio, deben estar tensos y tensos en todo momento.

Para ello, un escritor debe separar la "verdad dramática" de la "verdad de la vida real". Supongamos que estás escribiendo una novela sobre una época importante de tu vida; digamos que trata de tu adolescencia y de la relación con tu familia mientras intentas adentrarte por tu cuenta en el gran mundo. Utilizas tus experiencias y tus sentimientos como base de la novela, pero no puedes dejar de lado la tensión o las cuestiones sin resolver, aunque esas mismas cuestiones se resolvieran en la vida real. Tiene que haber una verdad dramática, en la que esas cuestiones sigan vivas y sin resolver. De lo contrario, la novela empieza a desmoronarse y se pierde el interés del lector.

Si quieres escribir una autobiografía, eso es una cosa, pero si estás trabajando en una novela, la tensión debe estar ahí, y el lector debe pasar las páginas para averiguar qué va a pasar. Por lector me refiero al editor o agente al que envías la novela. Es el primer lector y el más importante. Si pierde el interés porque la historia carece de tensión, habrás fracasado. Recuerdo mi primera novela. En Rapt In Glory, desconocía el principio de la tensión y las cuestiones sin resolver, pero instintivamente estaba trabajando en una novela en la que no sabía qué iba a ocurrir a continuación. Tenía que seguir escribiendo para averiguar cómo se resolverían los acontecimientos. Como resultado, la tensión se mantuvo en la obra. El editor al que se la entregué me dijo que no podía dejarla, que tenía que averiguar qué iba a pasar a continuación. No había ningún misterio en lo que hacía; simplemente contaba una historia.

Un buen ejemplo de este efecto es contar historias a los niños que uno se inventa sobre la marcha. Tengo dos nietas llamadas Melissa y Stephanie. Cuando eran pequeñas, podía entretenerlas durante ho-

ras con historias que me inventaba. Era muy sencillo. Les contaba que dos niñas que se llamaban como ellas iban a vivir a casa de una anciana muy amable, parecida más o menos a su bisabuela, mi madre. La mujer les dice que pueden jugar en el patio vallado, pero les advierte que no se adentren en el bosque que hay más allá de la valla.

Por supuesto, llegados a este punto, los niños me preguntaban por qué no podían ir al bosque, y yo les decía: "esperad a ver qué pasa". Ya les había enganchado de una manera sencilla. Contarles el peligro que acechaba en el bosque rompería la tensión. Así que, en mi historia, la abuela se queda dormida y los niños se adentran en el bosque. La tensión aumenta, pero lo que va a ocurrir queda sin resolver. Contar un cuento a los niños y escribir una novela implican las mismas reglas. La tensión no cede en ningún momento, y los niños tienen que escuchar atentamente para saber qué va a pasar.

Escucho atentamente a la gente cuando cuenta historias, sea cual sea la historia. Tengo la sensación de que quien no sabe contar una historia interesante no sabe escribir bien. No es una regla de hierro, pero los escritores que he conocido y que han tenido éxito siempre han sido grandes narradores. Me encanta contar historias. Mi segunda esposa se quejó después de que contara una historia de que hacía que las experiencias que compartíamos, si esa era la base de la historia, fueran más interesantes que lo que realmente había sucedido. Lo único que hacía era contar la verdad dramática de la historia, que era mucho más interesante que los hechos reales.

La forma más fácil de conseguir que alguien lea lo que escribes es utilizar el título "Lo que pienso sobre..." y rellenar el espacio en blanco con el nombre de alguien cercano. Escribe sobre ellos y dáselo. Te lo cogerán de la mano para leerlo entero. Al escribir una novela, no podemos hacer esto, pero sí podemos, a través de poner por escrito

la verdad y relatar los sentimientos apropiados, lograr lo mismo. Si tocamos los sentimientos de otra persona a través de nuestra escritura, la habremos enganchado como lector. Mientras sus sentimientos estén comprometidos, seguirán leyendo la obra.

No puedo insistir lo suficiente en esta última afirmación. Trate los sentimientos, escriba con comprensión, cree personajes tocados por la humanidad y mantenga la tensión de la historia a lo largo de la narración. Son elementos esenciales de la novela.

PARTE CINCO
NARRACIONES EN PRIMERA O TERCERA PERSONA

Una de las primeras decisiones a las que se enfrenta un novelista es la voz con la que escribirá. Será la tercera persona omnisciente, que tiene un conocimiento total y lo ve todo, abarcando un sinfín de personajes y situaciones, cambiando de escena en escena, o será la primera persona, más limitada, pero más íntima.

Cuando escribí Pesadilla en la oscuridad en primera persona, el editor de Knopf pensó que se trataba de la historia real de un niño que fue encarcelado y posteriormente escapó de un campo de concentración nazi. Y pensó que como yo había escrito el libro, yo era el niño. Ese es el poder de la primera persona, el poderoso "yo".

Muchas grandes novelas se han escrito en primera persona. Por ejemplo, dos de las mejores obras de Dickens, David Copperfield y Grandes esperanzas, nos vienen a la mente. Las dos novelas de mayor éxito de Hemingway, El sol también sale y Adiós a las armas, también fueron escritas en primera persona. Por quién doblan las campanas, en tercera persona, fue una obra mucho más floja. Otras novelas, como El corazón de las tinieblas, de Joseph Conrad, Moby Dick, de Herman Melville, Las aventuras de Augie March, de Saul

Bellow, Las aventuras de Huckelberry Finn, de Mark Twain y, por supuesto, la monumental obra de Marcel Proust, Recuerdos del pasado, fueron escritas en primera persona. La lista podría ser interminable.

Escribir en primera persona tiene ese gran poder de intimidad con el lector, pero también tiene sus inconvenientes. Los acontecimientos que se narran suelen limitarse a lo que percibe el narrador, aunque los grandes escritores lo amplían. Por percepción limitada entiendo que el narrador sólo puede contar lo que sabe, oye o ve. En manos de un mal escritor, la primera persona se convierte en un hecho tedioso, con el "yo" del narrador entrometiéndose constantemente.

Conrad, un maestro de la primera persona, ampliaba la narración haciendo que alguien, normalmente su personaje principal, Marlow, comenzara una historia al principio de la novela, como en El corazón de las tinieblas. A medida que avanza la novela, Marlow relata su encuentro con otros hombres que hablan del misterioso Kurtz, y gradualmente la narración, aún en primera persona, cambia a otros hombres relatando una historia en primera persona. La historia salta de un narrador a otro; en una novela, el narrador final de Conrad era la sexta persona que contaba la historia. Esto es complicado, y quizá sólo un maestro como Conrad podría lograrlo.

Aunque la novela empiece en primera persona, el escritor puede cambiarla a tercera. Otro personaje puede contar una historia en tercera persona; se puede encontrar un manuscrito en el transcurso de la novela que cuente una historia en tercera persona. O, hoy en día, con los límites de la novela tan flexibles como son, una historia que comienza en primera persona puede cambiar, a capricho del autor, a la tercera persona en un capítulo posterior.

Sin embargo, te sugiero que, si empiezas en primera persona, esa sea tu voz a lo largo de toda la novela. Primero aprende el oficio y, una vez dominado, puedes pasar a la experimentación.

1. AMPLIAR LA NARRACIÓN EN PRIMERA PERSONA

He mencionado que una de las limitaciones es el uso constante de la palabra "yo" en la narración. Esto puede solucionarse fácilmente. El narrador puede relatar conversaciones entre otros personajes, puede escuchar historias contadas por otros personajes, puede percibir acontecimientos llevados a cabo por otros personajes. Inventemos ejemplos fáciles de cada una de estas situaciones:

A. CONVERSACIONES ENTRE OTROS PERSONAJES:

"Estaba sentado en el restaurante terminando mi segunda taza de café, matando el tiempo. En una hora tenía que ir a una entrevista de trabajo, un trabajo que necesitaba desesperadamente. Me dije a mí mismo: "relájate, no te pongas ansioso, ten confianza en ti mismo o ese trabajo desaparecerá", pero esta charla de ánimo no estaba funcionando. Le di un sorbo al café, pensando que tanta cafeína no era una buena idea. Me apetecía fumarme un cigarrillo; hacía seis meses que había dejado de fumar, pero ahora, con la ansiedad y la cálida sensación del café en la lengua, me apetecía fumar.

"Mientras estaba allí sentado, me di cuenta de que dos personas hablaban detrás de mí. El restaurante estaba bastante vacío, ya que era después de la hora de comer, y podía oírlos claramente. Eran una pareja y parecía que rondaban la treintena, sólo una suposición. No quise darme la vuelta y ser obvio, así que me quedé allí sentado, bebiendo el café, pensando en tomar otra taza.

"Sabes lo que creo que te pasa", me decía la mujer que estaba detrás de mí, "estás muy deprimido".

"¿Deprimido?" La voz del hombre era un poco aguda, después de la pregunta, se calmó. "¿Por qué estoy deprimido? ¿Cómo puedes decir que estoy deprimido?"

"Bueno, ¿sigues quejándote de esta ciudad? Todo lo que te oigo hacer es quejarte, quejarte, quejarte. Eso es todo lo que haces".

"Oh, ¿es eso cierto, eso es todo lo que hago? Crees que no tengo más vida que esa, ¿es eso lo que dices?".

"Es que te quejas todo el tiempo".

"Hasta que sacaste el tema, no me estaba quejando. Te estaba hablando de la tarjeta de cumpleaños que me envió mi hijo. No me estaba quejando entonces, ¿verdad?"

"Sólo lo disimulas; disimulas que estás deprimido".

"¿Qué es eso de la depresión? Jesús, Kathy, ¿sabes a qué me recuerdas? A un perro con un hueso. Te metes en un tema y no lo sueltas. ¿Deprimido? No estoy deprimida. Hoy fui feliz, recibiendo esa tarjeta".

"Sólo hablas de la tarjeta, porque olvidé tu cumpleaños. Te estás quejando otra vez".

"¿Lo soy?"

Se hizo el silencio y tuve la tentación de darme la vuelta. Mientras lo pensaba, la camarera se acercó con la cuenta. "¿Algo más?", preguntó.

Eso es todo. Sólo una pequeña escena en la que el escritor es capaz de expandir la narración fuera de la primera persona a una conversación entre otros dos personajes.

B. HISTORIAS CONTADAS POR OTROS PERSONAJES:

"Estábamos sentados los tres, todos de esmoquin, con una botella de champán americano bastante dulce en una mesa frente a nosotros. A nuestro alrededor había un clamor de voces y gente en movimiento. Desde otra habitación se oía el sonido de la banda que tocaba "Mona Lisa".

"Recuerdo la primera vez que oí esa canción", dijo Billy. "Definitivamente la recuerdo".

"Estás borracho".

"No, no lo estoy, Al, sólo estoy achispado. Sólo un poco achispado. Oye, tengo derecho a estar achispado. Tengo todo el derecho".

"Tipsy", dijo Al, "¿de dónde demonios has sacado una palabra así? Un hombre dice 'sloshed' o 'tanked', no achispado".

"Bueno, soy poeta", dijo Billy, "tengo derecho a decir que estoy achispado si quiero". Cogió la copa de champán, la vació y se sirvió un poco más de champán. "Esto es terrible", dijo, "uno pensaría que Larry compraría algo mejor para su boda". También vació la copa y se volvió hacia mí.

"Frank, ¿te acuerdas de mi boda?"

"Claro".

"Eso fue hace mucho tiempo. Mierda, fue hace veinticinco años. ¿Sabes dónde está la perra hoy?"

"¿Millie? No."

"Florida". Vive en Boca Ratón. ¿Sabes lo que eso significa?"

"Boca de rata", dije.

"Muy bien, muy bien. Y sabes una cosa, Frank. A veces, cuando pienso en ella, pienso, chico, que cada día que vive debería dar gracias a Dios de rodillas. ¿Sabías eso?"

"¿De qué estás hablando?", preguntó Al.

"Te diré de qué estoy hablando. Y hablo ahora porque mis dos amigos... nos conocemos desde hace treinta años. Treinta años por lo menos. Bueno, después de casarme... nunca le conté a nadie esta historia antes, pero al diablo, el estatuto de limitaciones probablemente se agotó. Como sea, Millie empezó a engañarme. No es que fuera su culpa del todo, ya sabes, yo era un estúpido de mierda en esos días. Era joven y capaz, joven y colgado".

Me eché hacia atrás. Al, que sudaba a mares en su esmoquin, sacó un pañuelo y se limpió cuidadosamente la cara.

"Así que de todos modos, Millie ... sí. Sé con quién me está engañando, es un hijo de puta que viene a casa unas dos veces por semana, un supuesto amigo mío. Así que estoy en el trabajo; en esos días trabajaba para esa agencia en la calle 48 Este. Y tuve una idea increíble, de la nada. ¿Quieres saber cuál fue?"

No contestamos. Me recosté y cerré los ojos. Hacía mucho calor en la habitación. Volví a abrirlos. Pasaba una pareja, gente que reconocí vagamente. Saludaron a Al y siguieron.

"De todos modos", continuó Billy, "estoy sentado en mi escritorio en la cuadragésima planta, y mirando un día soleado, y pensando, esa zorra tiene que pagar, y ese tipo también... ya sabes, es curioso, hoy ni siquiera recuerdo su nombre. Así que me levanto y salgo de la

oficina y me voy a un bar cercano y me bebo unos cinco whiskys, uno tras otro".

"¿Por qué?", preguntó Al.

"Para subir los nervios".

"¿Nervios? ¿Para qué?"

"Vamos, Al, déjame contar mi historia. Así que estoy en bucle y salgo de este lúgubre bar y camino hasta Times Square y entro en una de esas tiendas... ya sabes, venden cuchillos, y en aquellos días podías comprar una navaja automática, y compro esta gran madre, y me la meto en el bolsillo de la chaqueta."

"¿Hablas en serio?" pregunté.

"Esta es la honesta verdad de Dios".

"Entonces...", dijo Al. Ahora estaba inclinado hacia delante. La banda tocaba ahora "Love is a Many Splendored Thing".

"Sí, ¿dónde estaba? En Times Square. Me subo al metro allí, tomo el BMT y bajo hasta donde yo vivía, ya sabes, en aquellos días, en Ocean Avenue y Avenue M. Me bajo, y camino hasta mi casa. Pienso, dos personas van a morir... y me siento bien con ese pensamiento. Dos personas van a morir. Llego a mi casa y entro. Abro la puerta principal en silencio y la cierro detrás de mí, sin ruido. Soy un asesino y tengo que sorprender a la perra y su ...lo que sea".

Hizo una pausa y se sirvió otro trago. Billy dejó el vaso, se frotó la frente con una mano y continuó. "Voy a buscarlos. Mi plan es éste: si están juntos, los mato a los dos".

"Entonces", dijo Al, "¿qué ha pasado?".

"Millie está en la cocina, cocinando una mierda u otra. Son cerca de las dos de la tarde; los niños están en la escuela. Me mira, y echa un doble vistazo. 'Estás borracho', dice.

"No contesto. Camino por el resto de la casa, buscando al bastardo que destruyó mi feliz hogar. Pero no está allí. Pienso, tal vez sólo

matarla, pero eso fue estúpido. Ahora recobro el sentido. Ella es la madre de mis hijos por el amor de Dios. Así que, sin decir nada más, me voy".

"Bueno, eso fue sabio", dijo Al.

"No lo sé."

"¿Y si el tipo estaba en casa?" pregunté.

"Oh, los mato a los dos. Sin ninguna duda".

"No lo creo", dijo Al. "Te conozco demasiado bien, no eres un asesino. Como dijiste, eres un poeta".

Billy cerró los ojos y los mantuvo cerrados durante un par de minutos, luego los volvió a abrir. "Los habría matado", dijo, bajando la voz. "Sí señor, los habría engrasado a los dos".

Al y yo no dijimos nada. Nos quedamos sentados, escuchando la música de la otra habitación. No reconocí la melodía.

Obsérvese cómo el narrador, que es Frank, el "yo" de la historia, pasa a un segundo plano y Billy toma el relevo, contando su historia. Es otra forma de ampliar la narración sin que predomine el "yo".

C. EVENTOS LLEVADOS A CABO POR OTROS PERSONAJES:

Pete, Dominick y yo fuimos a Coney Island. "Tenemos que ver a un hombre allí", dijo Pete, conduciendo el Ford. "Tenemos que ocuparnos de unos asuntos".

Dominick siempre andaba con Pete y ahora se sentaba en el asiento trasero, fumando un Lucky Strike. Dominick tenía la cara delgada y una tos muy fuerte, que achacaba a todo menos a los tres paquetes que fumaba a diario. Pete, en plena forma, un peso medio natural, no fumaba ni bebía. Se cuidaba. Pete había luchado en los Guantes de Oro en 160 libras, y noqueó a tres tipos antes de perder en la final.

"Tenía al cabrón donde quería", me había dicho Pete. "Cuando me arrastré fuera de la lona, eso es lo que le dije a Big Lou, mi entrenador. Lo tenía donde quería. Lou pensó que estaba loco. Quizá lo estaba. Ese bastardo podía golpear. Y podía recibir un golpe. Le di mi mejor golpe, y fue como... ah, al diablo. El punto es, él es el campeón y yo soy un subcampeón, y también corrí. Ese es mi destino".

Ahora estábamos en Coney Island, en Neptune Avenue. Pete conducía despacio, con una mano en el volante y la otra asomada a la ventanilla. Dio unas cuantas vueltas y señaló a un par de tipos de as-

pecto rudo con chaquetas de cuero que estaban cerca de un solar vacío.

"Mira a esos tipos", dijo.

"Sí."

"Uno de ellos golpeó a un tipo que conozco."

"No me digas, ¿cuál?"

"El de la chaqueta de cuero", dijo Dominick. "Él va a conseguir su un día. Y sé quién se lo va a dar".

Pasamos junto a ellos y seguimos conduciendo. En la 12 Oeste, Pete giró a la izquierda, condujo hacia el paseo marítimo y aparcó el coche en una calle sin salida. No había nadie. Dominick y Pete salieron del coche. "Quédate aquí, Bobby", me dijo.

"Ok."

Caminaron hacia el malecón. Un hombre salió de entre las sombras, un tipo calvo, quizá de unos cuarenta años. Hizo señas a Pete y Dominick, y todos se metieron bajo el malecón. Me esforcé por ver qué ocurría. Pude verlos de pie y hablando y, de repente, Pete golpeó al tipo. El tipo retrocedió un poco y Pete volvió a golpearle. El tipo cayó. Pude ver a Dominick pateando al tipo que estaba en el suelo. Luego ambos se agacharon sobre el tipo caído. Unos minutos después volvían al coche.

"Jesús", dije, "¿qué pasó?"

"No quieres saberlo", dijo Pete. Arrancó el coche. Miré hacia la parte inferior del malecón, pero el tipo aún no se había levantado. ¿Lo habían matado? Entonces me entró un poco de pánico. Cómplice de asesinato. Entonces tuve malos pensamientos. Pero Pete dio la vuelta al coche y salimos de Coney Island. Más tarde, fuimos a Stanley's Diner en la Avenida X y comimos hamburguesas y café. Nunca hablaron de lo que pasó y yo nunca volví a sacar el tema.

Éste no es más que otro ejemplo de la expansión de la narración en primera persona. Al igual que en la tercera persona, no es necesario entrar demasiado en la mente del narrador. Lo que ve y cómo reacciona ante una situación dice mucho de sus sentimientos. Su carácter también queda delineado por los hombres con los que se relaciona. Esta es otra buena forma de delinear un personaje. Como en la vida real, juzgamos a alguien por sus amigos y por cómo éstos tratan a la persona que observamos.

2. NARRATIVA EN TERCERA PERSONA

En la tercera persona, predominan el "él" y el "ella". Por ejemplo, la historia la cuenta el autor, no el "yo" narrador. Por ejemplo, mi novela Dulce tierra de libertad, comienza:

"Solía sentarse en su habitación de la granja cerca de Lamoni, Iowa, mirando el mapa mural de los Estados Unidos de América...".

Al escribir en tercera persona, el autor puede ampliar su narración, ya que no se limita a las percepciones del personaje "yo". El escritor puede seguir la vida de unos cuantos personajes en una escena, y de algunos más en la siguiente. Luego puede observar a otros personajes en otro escenario. Esto permite al escritor ser omnisciente, verlo todo y revelar lo que desea revelar.

Tolstoi, en su obra maestra, Guerra y paz, quizá la mejor novela jamás escrita, siguió a diversos miembros de la sociedad rusa, desde los vasallos a la aristocracia, desde los soldados a los generales. Fue capaz de presentar escenas que iban desde los salones hasta los campos de batalla, escribiendo en tercera persona y presentando una serie de personajes inolvidables. Hubiera sido imposible llevar a cabo la envergadura de esta novela en primera persona.

Casi todos los escritores han escrito libros separados en primera y tercera persona. Aunque el escritor quiera mostrar una visión limita-

da de la sociedad, puede sentirse más cómodo en tercera persona, como Orwell en 1984. En muchas de estas novelas, el escritor prefiere contar la historia de esta manera, en lugar de tener un narrador.

Cuando empiezas una novela, ésta es una elección básica a la que te enfrentarás. Yo me enfrenté a ella y elegí la tercera persona con mi primera novela, porque me interesaba seguir a una serie de personajes diversos en varios lugares, y no podía conseguir el mismo resultado en primera persona. Con mi segunda novela, elegí la primera persona, porque básicamente estaba siguiendo la vida de un chico, y no era necesario mostrar nada más que lo que el chico, el narrador, percibía.

Aunque una novela puede empezar en tercera persona, hay varias formas de pasar a la primera. La más sencilla es hacer que un personaje cuente una historia extensa en la que él mismo sea el narrador. Otro método sería que un personaje escribiera un diario en el que narrara en primera persona.

A medida que adquiera confianza en su oficio, podrá incluso alternar capítulos, uno en tercera persona y otro en primera. Esto es complicado, y mi primera sugerencia sería evitar este recurso. Aprenda primero el oficio y aprenda a escribir obras separadas en primera y en tercera persona. Cuando hayas escrito una o dos novelas y te las hayan publicado, podrás experimentar. Pero primero aprende el oficio. Sin el oficio, no hay arte.

Lo mejor, antes de pensar en escribir en primera o tercera persona, es leer las mejores obras de los más grandes escritores, para ver cómo logran sus objetivos con una u otra voz. En este libro he nombrado continuamente a escritores cuya obra respeto.

Nombraré algunos escritores para estudiar:

Dickens, Orwell, Austen, Mann, Stendhal, Camus, Conrad, Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Malamud, Tolstoi, y la lista es inter-

minable. Estudia las mejores obras como guía de lo que se puede lograr, y luego emprende tu propio camino, con tu propia voz y visión. No imites. Menciono a estos grandes escritores sólo como guía.

3. PASADO Y PRESENTE

La mayoría de las novelas están escritas en pasado, aunque hay excepciones, y una de las que hemos mostrado anteriormente fue La habitación de Giovanni, de James Baldwin, que está en presente.

La diferencia entre los dos tiempos es obvia, pero escribiremos un par de frases; la primera en presente y la segunda en pasado, para que quede absolutamente claro.

"Se queda junto a la ventana mirando la lluvia que cae".

"Se quedó junto a la ventana, mirando la lluvia que caía".

Es difícil escribir una novela completa en tiempo presente, pero escritores como Baldwin lo han hecho. Más a menudo, un relato corto puede acomodarse más fácilmente a ese tiempo. El tiempo presente nos proporciona inmediatez en la acción y, combinado con una narración en primera persona, conseguimos la inmediatez y la intimidad de ambas formas. He aquí un ejemplo rápido:

"Está sentado en la cama, mirando fijamente a la pared. La pared está en blanco, aunque detrás de él hay un grabado de "Después del baile" de Rousseau. No quiere mirar el grabado. En realidad, no quiere mirar nada. Lo único que quiere es cerrar su mente, pero sabe que eso es imposible.

"Hay otras cosas que sabe. Sabe que en el cajón superior de su cómoda hay una Ruger 38, de acero inoxidable, con un cañón de cuatro pulgadas. Sabe que está cargada. Sabe que puede levantarse de la cama, acercarse a la cómoda y sacar el arma. Sabe que puede metérsela en la boca y apretar el gatillo. Sabe que es una forma segura de morir.

"Sabe todas estas cosas. Se asombra de todo lo que sabe en este momento. Se levanta cansado. Está cansado, pero eso no es nada nuevo. Siempre está cansado. Camina hacia la cómoda. Sería fácil abrir el cajón de arriba. Sólo abrirlo. Pero justo entonces suena el teléfono".

Sugeriría al escritor principiante que intente escribir un relato corto en tiempo presente, ya sea en primera o en tercera persona. Esta debería ser otra arma en el arsenal de un escritor.

PARTE SEIS
FLASHBACKS

Un flashback es un recurso mediante el cual se inserta un acontecimiento anterior en el orden cronológico normal de una narración. En mi opinión, un flashback debe utilizarse con moderación y sólo en situaciones en las que no haya otra forma de revelar el episodio anterior.

Para empezar, un flashback detiene la acción en seco, frena el impulso narrativo y hace retroceder al lector en el tiempo. Puede ser eficaz en manos de un escritor hábil, pero, como he escrito, el flashback debe utilizarse cuando no hay otra alternativa.

Solía ilustrar las trampas del flashback a mis clases con esta historia:

"En un caluroso día de verano, estaba en mi estudio, trabajando en un nuevo libro, cuando sonó el timbre de la puerta principal. Por aquel entonces vivía en Studio City, en una casa que había comprado varios años antes, y como sólo había aire acondicionado en mi dormitorio, trabajaba en pantalones cortos con las puertas y ventanas abiertas, intentando aliviar un poco el calor mediante ventilación cruzada.

Dejé el escritorio y la máquina de escribir y me dirigí a la puerta principal, que estaba abierta, aunque la mosquitera estaba atrancada. Había una joven rubia, con pantalones cortos y camiseta sin mangas. Parecía una actriz o una modelo.

"¿Sí?"

"¿Es usted Ed Silberstang?"

Asentí con la cabeza.

"Soy Julie. Leí uno de tus libros y decidí buscarte".

"¿De verdad? ¿Cuál?"

"Perdedores Llorones".

Me quedé allí torpemente y luego abrí la puerta. "Pasa", dije.

Entró en mi salón. "¿Usted alquila este lugar?", Preguntó.

"No, es mío".

"Me encantan las chimeneas", dice señalando la del salón. "Antes vivía en Minnesota. De hecho, fui Miss Minnesota hace unos años".

Podría creerlo.

"¿Qué puedo hacer por ti?" Le pregunté.

"Quiero hablar del libro que escribiste. Tengo un agente y quiere meterme en películas y siempre está buscando material para mí. El papel de Laura sería perfecto para mí, ¿no crees?".

"Puede ser".

Se quedó de pie en el salón, abanicándose con las manos. "Ed, qué calor hace aquí. ¿No tienes aire acondicionado o algo?"

"Sólo en mi dormitorio".

"¿Podemos hablar ahí dentro?"

"DE ACUERDO". La llevé al dormitorio y encendí el aire acondicionado.

"Lo juro", dijo Julie. "Estoy empapada hasta la piel. Si no te importa, me encantaría quitarme esta ropa".

"¿Qué?"

"Si no te importa. Es que estoy empapada. No estoy acostumbrada a este calor". Y con estas palabras, se quitó los pantalones cortos y el cabestro, y se metió en mi cama.

La miré en la cama. Pensé en esa cama. ¿Dónde la había comprado? ¿En el Broadway o en May's? Era difícil recordarlo, pero sabía que estaba de oferta, junto con los demás muebles del dormitorio. El vendedor era un hombre alto, ahora lo recuerdo, con bigote de morsa y cálidos ojos marrones. Llevaba una chaqueta a cuadros...".

¿Y la chica de la cama? Bueno, tiempo muerto para el flashback. Eso es lo que quiero decir sobre el peligro de un flashback. Primero preparas al lector y luego lo dejas tirado mientras te dedicas al flashback. Esto no quiere decir que un flashback no sea útil a veces. Yo lo he utilizado en novelas. Pero no debe interferir en la narración y debe aportar información y profundizar en la historia y el personaje.

PARTE SIETE
EL PAISAJE DE LA NOVELA

Una novela es una empresa de gran envergadura, a diferencia de un relato corto. Muchos escritores principiantes cometen un error crucial al principio de la novela. Escriben uno o dos capítulos, que son interesantes, y luego no tienen adónde ir. Lo he visto una y otra vez. Los alumnos leían un capítulo o dos en un taller, manteniendo la atención del grupo, y luego preguntaban lastimeramente "¿y ahora qué hago?".

Lo que han hecho, en esencia, es redondear la historia sin dejar temas sin resolver ni tensión en la obra. Han cerrado la novela y una novela debe tener un paisaje amplio. Por amplio me refiero a un paisaje en expansión. Está la historia básica, puede haber subtramas, otros personajes introducidos, historias examinadas y contadas en el marco de la novela.

Para preparar esta ampliación, el escritor debe crear al principio un mundo que dé cabida a todo ello. El mundo puede ser estrecho en el sentido del espacio o del tiempo; dos ejemplos que me vienen a la mente son Oscuridad al mediodía, de Arthur Koestler, donde gran parte de la acción transcurre en una prisión, y la gran obra maestra

de James Joyce, Ulises, donde toda la acción transcurre en un solo día. Nadie podría decir que la obra de Joyce tiene un alcance limitado debido a la estrechez temporal; en muchos sentidos es tan extensa como "La Odisea", el poema épico de Homero en el que se basa.

Al principio de la novela, debe haber un asunto sin resolver. Una mujer quiere encontrar un romance, un hombre regresa a los escenarios de su juventud en busca de su pasado. O un extraño llega a la ciudad en una misión misteriosa, o una persona emprende un viaje de descubrimiento. Las opciones son infinitas, pero el protagonista al que vamos a seguir debe mantener nuestro interés y captar nuestras emociones y sentimientos.

He escrito antes que puede que no nos interese un personaje que no es tan inteligente como nosotros. Puede haber excepciones cuando seguimos a alguien que es zarandeado en el mundo por su debilidad intelectual. Ese mismo protagonista puede tener un buen corazón, y nos engancharemos, como en la vida real, a una persona amable y buena. La astucia y la inteligencia no siempre son el sello distintivo de un protagonista interesante.

En el transcurso de la novela, es mejor que el protagonista mueva la historia, en lugar de ser zarandeado por el destino. En la sociedad moderna, las grandes fuerzas que nos rodean nos mueven y nos empujan a situaciones que quizá no tomaríamos por nuestra cuenta. La idea de una buena persona sencilla atrapada por la sociedad es evidente en las grandes películas de Charlie Chaplin. El vagabundo es una figura lamentable, que no es especialmente brillante. Pero lo que posee es bondad y una gran humanidad. Estas mismas cualidades serán las que seguiremos en una novela.

Como hemos escrito antes, empezamos la novela en el último momento posible, es decir, abrimos el telón del mundo sobre el que estamos escribiendo cuando algo está a punto de suceder. En "Ham-

let", el fantasma del difunto rey ha sido avistado, y Hamlet es llamado al lugar. El fantasma clama venganza por su asesinato, y la historia está en marcha. Hamlet, el hijo del rey asesinado, debe vengar la muerte de su padre.

En una novela, un personaje puede verse obligado por las circunstancias o por la presión a corregir un error cometido contra su familia o contra sí mismo. Esto hace avanzar la historia. Una vez que la historia avanza, la tensión no debe disminuir. Nada debe resolverse y deben surgir subtramas. Puede que sólo haya una subtrama; por ejemplo, un hombre puede tener una misión que debe cumplir; durante ese tiempo conoce a una mujer, y su interés amoroso se convierte en una subtrama viable.

Un escritor no está obligado a tener un solo protagonista. Puede haber dos, que juntos se enfrentan a un destino o enemigo común, o que están alineados el uno contra el otro. En este último caso, el lector seguirá leyendo para ver quién triunfa al final. Cuando se trate de personajes secundarios en una novela, procure darles cuerpo. No se limite a darles un nombre o a convertirlos en figuras de palo que sirven de puntos de apoyo y mueven la trama. Cada personaje debe tener alma y ser interesante. La primera vez que me di cuenta de este principio fue leyendo las novelas de Dostoievski. Cada uno de los personajes que introduce está plenamente realizado y se sostiene por sí mismo.

Cuando un protagonista tiene una misión, ésta hace avanzar la historia y contribuye poderosamente al impulso narrativo. La misión puede consistir en conseguir un marido, vengar un agravio, salir de la pobreza o hacer algo por sí misma. Una vez más, las posibilidades son infinitas.

En la vida real, podemos tener las mismas misiones, y en poco tiempo pueden resolverse. Pero esto no puede suceder en una

novela; la obra debe ser hilvanada, no artificialmente, sino dentro del marco de la historia. La línea de la historia principal debe mantenerse siempre tensa, aunque haya valles y colinas dentro de la propia historia.

A veces, la historia principal es más bien sutil. En la mejor novela de Hemingway, The Sun Also Rises, Jake Barnes, el narrador de la historia parece estar flotando por París. Tiene una mujer interesada en él, Lady Brett Ashley, y un grupo de amigos va a visitarle y todos ellos irán finalmente a Pamplona a la carrera de los toros y a las corridas posteriores. Jake y sus amigos hacen excursiones en autobús por España, van a pescar, van a beber a los cafés. No parece ocurrir gran cosa.

Sin embargo, suceden muchas cosas, y el impulso narrativo no decae en ningún momento. Jake Barnes, castrado durante la Primera Guerra Mundial, no puede consumar su amor por Lady Brett, y a medida que avanza la novela y ella entra y sale de sórdidos asuntos, sentimos la angustia y frustración de ambos personajes. Hemingway utiliza la frase de Gertrude Stein "todos ustedes son una generación perdida" como uno de los epígrafes de la novela. Estas personas son una generación perdida, bienes dañados como resultado de la Primera Guerra Mundial.

En cierto modo, la herida de Jake es un símbolo de la falta de rumbo y la pérdida de esa generación. Él ha quedado estéril, y la generación que le rodea es estéril de un modo diferente: están cansados del mundo y carecen de rumbo. En esta novela, Hemingway trata sutilmente el impulso narrativo de una manera fresca, y nuestro interés nunca se pierde.

En El Gran Gatsby, la magnífica obra de F. Scott Fitzgerald, que muchos consideran la mejor de todas las novelas americanas, Nick Carraway es el narrador, pero en realidad es un personaje secunda-

rio. La historia trata de Gatsby y su amor por Daisy Buchanan. Gatsby es rico y, a diferencia de Jake Barnes, se ha abierto camino por encima de su posición ordinaria en la vida, como resultado de la Primera Guerra Mundial y de diversas empresas turbias.

Existe la misma falta de rumbo que en The Sun Also Rises, pero mientras que los personajes de Hemingway son expatriados en Europa, la acción se limita a la ciudad de Nueva York y Long Island, donde Gatsby ha construido una suntuosa casa que domina la de Daisy al otro lado del estrecho de Long Island. El hilo conductor de la novela es el enamoramiento de Gatsby por Daisy y la futilidad de su búsqueda desesperada por conquistarla. Fracasa porque es de otra clase y todo su dinero es dinero nuevo. Es desmañado y no tiene los modales enchapados de Daisy y Tom Buchanan, con su viejo dinero y sus viejas conexiones.

Fitzgerald tiene varias subtramas en la historia, y el impulso narrativo no decae en ningún momento. Esta novela es muy recomendable, y debe leerse, como todas las obras recomendadas en este libro, como un escritor profesional lee un libro. No la leas para ver si te gusta; léela para ver cómo Fitzgerald entreteje la historia y presenta personajes que se han abierto camino en la consciencia estadounidense. Apenas hay una gran ciudad sin un local llamado "Gatsby's". Y Daisy Buchanan es un personaje inolvidable.

En siglos anteriores, e incluso a principios del siglo XX, antes de la llegada de la radio, el cine y la televisión, el novelista escribía a mayor escala que ahora. Los escritores actuales tienden a escribir libros más breves y centrados. Hay una razón para ello.

Antes de la era de los medios de comunicación, el escritor era profesor además de autor. Dickens nos introdujo en un mundo que pocas personas, incluso las que vivían en Londres, conocían, el mundo de las prisiones de deudores y las fábricas de ennegrecimiento, el

mundo de Fagin y su banda de ladrones juveniles. Dostoievski y Tolstoi escribieron enormes novelas que abarcaban grandes franjas de la sociedad rusa. Los lectores no sabían nada de esta gente antes de leer las obras de estos grandes maestros. Los profanos solían informarse sobre el mundo a través de las novelas. Por supuesto, esto no ocurre hoy en día.

En esta era de la información, la mayoría de las noticias nos llegan a través de imágenes visuales, no de la palabra impresa. Por lo tanto, el papel del novelista ha cambiado. Ya no es un maestro o un moralista, como en el caso de Upton Sinclair o John Steinbeck. El campo de acción del novelista se ha reducido. Ahora se ocupa de segmentos más pequeños, pero sigue ocupándose de la condición humana. Eso nunca cambiará.

PARTE OCHO
INFÓRMESE BIEN

Un error que cometen muchos escritores principiantes en sus obras es presentar hechos que ya son bien conocidos por los lectores. Por ejemplo, no tiene sentido describir detalladamente el estadio de fútbol de Notre Dame porque millones de personas saben cómo es un estadio de fútbol. Tampoco es necesario detallar por completo una celda de prisión. Sin embargo, no mucha gente sabe lo que hace el equipo de fútbol de Notre Dame en el vestuario antes de un partido, y la rutina diaria de la vida en prisión tampoco es de conocimiento general.

En otras palabras, los hechos que presentas como novelista deben elegirse cuidadosamente para que el lector no sienta que pierdes el tiempo escribiendo cinco páginas sobre algo que ha visto docenas de veces en televisión. Otra cosa con la que hay que tener cuidado es con dar por cierto algo que en realidad no se sabe. Puede ser la cosa más trivial, pero para un lector exigente puede ser la excusa para cerrar sumariamente la novela y no seguir leyendo.

Se me ocurren algunos ejemplos. Una vez me dieron una novela para que la criticara y posiblemente se la pasara a un agente. En esta

novela, el protagonista era corredor de bolsa y en el primer capítulo compra 5.000 acciones de American Telephone para un cliente. Describe cómo ve pasar el teletipo con la operación, 5.000 ATT. Yo y millones de otros inversores sabemos que el símbolo de las acciones de telefónica es T. Me perdió en ese mismo instante.

Una vez, viendo una obra de teatro en Los Ángeles, me sentí igual de molesto. La mujer que me llevó sabía que yo era originario de Brooklyn, y la obra trataba de la construcción del puente Verrazano-Narrows. En la escena inicial, una mujer pregunta al protagonista a qué se dedica. "Soy obrero del acero", le dice.

Cuando vivía y trabajaba en Brooklyn, representaba a un par de hombres que trabajaban el acero de los puentes. Se llamaban a sí mismos "trabajadores del hierro", nunca "trabajadores del acero". No podía entender, sentado en ese teatro, cómo el autor ni siquiera sabía esto y, sin embargo, toda la obra giraba en torno al trabajo del héroe. Inmediatamente sentí que la obra era falsa. Quizá juzgué demasiado rápido, pero si no lo sabía, ¿qué sabía?

Sería lo mismo que si una persona que conduce un camión dijera que pertenece al sindicato de camioneros y no al de camioneros. Otro ejemplo fue un manuscrito que me dieron porque había escrito sobre la mafia en un par de mis novelas. Estaba ambientado en Nueva York y escrito por alguien de Los Ángeles. El protagonista es supuestamente un mafioso. En una fiesta, para impresionar a alguien, le dice que pertenece a la mafia. Al leer esto, pensé: "venga ya, esto es una tontería". En primer lugar, nadie en la organización niega que haya una mafia. Y si despotrican contra los federales, es porque el FBI persigue a "O.C." y no a la Mafia. O.C. significa crimen organizado.

Una vez, en mi despacho, un cliente que quería meterme miedo me dijo que pertenecía a la Mafia. Supongo que pensó que me echa-

ría a temblar. En aquella época, tras la muerte de mi padre, yo representaba a varios mafiosos, y uno estaba en el vestíbulo esperando verme. Le hice pasar.

"Augie", le dije, "me dijiste que siempre quisiste conocer a alguien de la mafia. Este tipo dice que está en la Mafia".

"Oh", dijo Augie, "así que estás en la mafia".

Augie, que parecía un John Gotti en miniatura, era un tipo bastante temible. El otro tipo murmuró algo y salió rápidamente por la puerta.

Si escribes sobre un segmento de la sociedad, asegúrate de saber de qué estás escribiendo. Lo que más desanima a un editor es alguien que ni siquiera conoce los hechos del pequeño mundo que está poniendo por escrito.

A veces, los redactores, que no conocen bien un tema, dejan pasar información falsa.

Hace años leí las memorias de un jugador, publicadas por una gran editorial. Ahora bien, si de algo sé, es de apuestas y juegos. He escrito más de cuarenta libros sobre el tema. En este libro (que no es una novela, sino supuestamente una historia real) el autor cuenta que miraba el hotel Golden Nugget desde su ventana en un hotel en medio del Strip. Por supuesto, para ver el Golden Nugget desde allí, tendría que transportar sus ojos al satélite más cercano. Y cuando apuesta en el Strip, lo hace con fichas de 20 dólares. A menos que las haya fabricado él mismo, no las encontrará en Las Vegas. Probablemente había visitado los clubes de cartas de Los Ángeles, donde se puede jugar con fichas de 2, 3 y 20 dólares, denominaciones que no se encuentran en Las Vegas, y pensó que podría fingir. Cuando leí estas secciones, me di cuenta de que gran parte del libro era falso. El editor no detectó estos errores, lo que me pareció culpa suya. Si eres editor y te enfrentas a un tema sobre el que no sabes nada, al menos

llama a un experto para que verifique los hechos. Y si eres escritor, comprueba los hechos e investiga un poco. No hay nada tan vergonzoso como presentar como hechos algo que no existe o es falso.

PARTE NUEVE
REFLEXIONES SOBRE LA NOVELA

1. LAS LUCHAS INTERNAS Y EXTERNAS DEL PROTAGONISTA

Una forma sólida de contribuir al impulso narrativo es obligar a tu protagonista a enfrentarse a diversas dificultades. En esta época psicológica, a menudo la lucha es interna, a medida que el protagonista toma consciencia de su propia debilidad. Si combinas esto con la lucha contra fuerzas externas, el movimiento de la historia puede ser implacable. El ejemplo ideal no es el de una novela, sino el de "Hamlet". Hamlet no sólo debe tratar de vengar la muerte de su padre a manos del asesino Claudio, sino que, dentro de sí mismo, debe superar la parálisis de la voluntad que le impide llevar a cabo su misión. Cuando estas dos luchas se entrelazan, no sólo profundizan en el carácter del protagonista, sino que impulsan la historia hacia adelante.

Para los lectores a los que les gusta entretenerse, la lucha del héroe contra las fuerzas externas suele mantener su atención. Para los lectores que se interesan más por la psicología interna del personaje, la lucha interna es el motor de su atención. Algunas novelas se limitan a complacer a los primeros, con una gran historia de aventuras, el héroe contra las fuerzas del mal. Para mí, este tipo de libro carece de interés. Lo que me atrae es la lucha interna del hombre en todos sus colores, porque la humanidad, con todos sus defectos, es la materia de una gran obra. Tanto la lucha interna como la externa pueden

entrelazarse, y entonces la obra se vuelve más plena y satisface a un público más amplio.

2. DIÁLOGO VS. NARRACIÓN

Cuando daba clases, una pregunta que me hacían a menudo era la siguiente: "¿cuánto de la obra debe ser diálogo y cuánto narración?".

No hay una respuesta sencilla a esa pregunta. Del mismo modo que no puedo responder a una pregunta como: "¿qué extensión debe tener una novela?" en términos cuantitativos, tampoco puedo dar una respuesta tajante a la primera pregunta. Para mí, una novela debe ser tan larga como sea necesario, ni más ni menos. Como dijo Albert Einstein tan sucintamente, "todo debe hacerse tan simple como sea posible, pero no más simple". Esta es una respuesta zen a muchos aspectos de la vida. Volvamos al diálogo frente a la narración.

Lo único que debe evitar un escritor es establecer o dividir su obra según una fórmula. Cuando hay que dialogar, hay que dialogar. Cuando hace falta narrar, hay que narrar. Así de sencillo. Si el diálogo dura diez páginas, eso es lo que hay. Si la narración dura lo mismo y no hay necesidad de diálogo, entonces mantén esa longitud. No te ates en ningún momento como escritor. No creas que el diálogo ya ha durado lo suficiente y ahora es el momento de cambiar a la narración. O viceversa. Haz lo que sea más eficaz para presentar la obra, sin preocuparte por las proporciones.

Puede ser que casi toda la obra sea una narración, o la mayor parte un diálogo. Si es así, y efectivamente has dicho la verdad, confía en lo que has escrito. No merece la pena escuchar a ningún crítico o editor que diga "hay demasiado diálogo" o "demasiada narración". La única respuesta importante al trabajo es ésta: "me ha conmovido", "ha mantenido mi atención", "se ha apoderado de mis sentimientos" o "no lo ha hecho". Decirte que has puesto demasiado diálogo es como criticar el número de comas que has utilizado. Es una crítica sin valor.

3. DIÁLOGO EFICAZ

Un diálogo rebuscado o poco realista es el beso de la muerte para el escritor serio. ¿Cómo escribir diálogos eficaces? Para empezar, estudia a los maestros, pero no los imites. Vea cómo se escribe un diálogo eficaz. Para obtener una nueva perspectiva sobre este tema, el escritor debe estar en el mundo, escuchando. Yo escucho atentamente lo que dice la gente, no en las películas ni en la televisión, sino en la vida real. Escucho las inflexiones, los temas, los patrones de habla comunes y contemporáneos. Escucho las letras de las últimas canciones. Escucho todo lo que puedo, pero no los diálogos artificiales de guionistas débiles de televisión o cine.

A veces, una expresión vulgar puede estropear todo el efecto. En la película "Crossing Delancey", la protagonista es interpretada por Amy Irving, una excelente actriz. Trabaja en una librería y está encaprichada de un escritor que, en realidad, no es digno de ella. Cuando se da cuenta de ello, murmura la palabra "gilipollas". Esta vulgaridad es una de las favoritas de los guionistas. Y cada vez que la oigo, me cae mal. Cuando el personaje de Amy Irving lo dijo, me sentí defraudado de inmediato. Todo lo que había construido en sensibilidad se vino abajo con una sola palabra.

Los escritores débiles y los piratas de Hollywood adoptan la misma táctica. Cuando tienen que expresar un sentimiento profundo utilizan una palabrota, al no ser capaces de expresar los sentimientos de otra manera. Incluso el silencio habría sido mejor, por ejemplo, para expresar la ira del personaje de Amy Irving. Es actriz, y debería haber utilizado o se le debería haber permitido utilizar su talento para transmitir su enfado e infelicidad. En cambio, la palabra barata "gilipollas" pretende explicarlo todo. Sólo explica una cosa: la ineptitud del guionista.

Ahora que los libros y las películas se han liberado de la moral artificial que prevaleció durante demasiado tiempo, muchos escritores se han ido al otro extremo, con una gama salvaje de blasfemias que salen como escupitajos de la boca de sus personajes. Esta basura no es diálogo; no es más que inmundicia. No soy moralista ni mucho menos, y mis personajes no son buenos para nada, pero si dicen palabrotas, que sean propias de la situación, no algo impuesto en la escena.

Maldecir en la vida real, cuando se podrían utilizar otras formas de expresión, suele ser señal de una persona vulgar e inculta. A menudo sustituye al ingenio y da una mala imagen de la persona que maldice. El ingenio es mucho más interesante y provoca reacciones más fuertes.

Cuando un poeta menor preguntó a Oscar Wilde qué debía hacer en relación con una conspiración de silencio contra su nombramiento como poeta laureado de Inglaterra, Wilde le dijo al poeta: "Únete a ella".

Eso es verdadero ingenio. En estos tiempos, el escritor de pacotilla le habría contestado: "vete a la mierda con tu petición de mierda". Eso no es ingenio y no es una respuesta que valga la pena.

Como he escrito antes, escucho atentamente a las personas cuando mantienen conversaciones, en todo tipo de situaciones y en todos los ámbitos de la vida. Escucho mucho a escondidas, no para oír asuntos personales, sino para escuchar patrones de discurso. No voy a imitarlos en mi trabajo, pero me mantienen alerta sobre los usos y el poder del diálogo.

Lo que he observado es lo siguiente: la gente no siempre habla siguiendo patrones fijos, ni se ciñe al tema. En los diálogos mal escritos, todo va al grano. El propósito de este diálogo de segunda y tercera categoría es hacer avanzar la historia, y no existe por ninguna otra razón. Pero el problema es que nadie habla como estos personajes en la vida real.

Incluso en la situación más dramática, la gente no va al grano. Intenté mostrarlo en mi novela Los perdedores lloran en una escena en la que dos hombres esperan para matar a unos moteros en Nueva Jersey. Carmine Abatto, uno de los dos personajes principales del libro, está sentado con su amigo Vitale en un coche, esperando a que los moteros salgan de un bar. ¿Hablan del inminente asesinato? Escuchemos cómo Vitale habla primero:

"Cuando era niño, demonios, te acuerdas, cuando le robamos la moto a ese sudaca".

"Ese de diez velocidades".

"Sí. Aah, el muy cabrón la robó él mismo. Vaya moto, ¿te acuerdas de esa?"

"Sí. Cabalgó todo el día alrededor del patio de la escuela. ¿Qué hacemos con él?"

"Tony Balls la rompió".

"Sí, ese imbécil. ¿Dónde está?"

"Tengo vida en Oregón."

"¿Oregón?"

"No me digas. Mató a un policía por ahí. Robó un banco, mató a un policía."

"¿Qué coño estaba haciendo en Oregón?"

"Alguna tipa, ¿qué más? Corrió tras una cola a Portland".

"Siempre fue un imbécil".

"Sí, el viejo Tony Balls. Solía llamarse 'Una Bola', ya sabes. Perdió una por paperas".

"No me digas, no lo sabía", dijo Carmine.

"Sí. Solía molestar a mi padre para que me comprara una bici. Decía: "Qué bici, cuesta dinero".

"Deberías haberle dicho que todo costaba dinero".

"Huh. Cómo vas a hablarle al viejo cuando eres un niño. Ese es el problema de ser italiano..."

Entonces, unos minutos después, salen los moteros y los asesinan.

Lo que no quería hacer era que estos hombres hablaran del futuro asesinato mientras esperaban. Esa sería la forma barata e incorrecta de hacerles hablar. De nuevo, como he señalado, el diálogo no siempre va al grano. Sirve para dos cosas: una, hace avanzar la historia, y dos, profundiza en los personajes. Incluso podemos añadir un tercer propósito: añade textura a la novela. Por textura me refiero a profundizar en la historia, ir más allá de la superficie de la historia para revelar algo más, algo fresco e inusual. Un buen ejemplo es nuestro viejo amigo "Hamlet", donde Hamlet, fingiendo locura, observa impotente cómo su amor, Ofelia, se vuelve realmente loca.

Un buen ejemplo de los tres elementos está al principio de Los amigos de Eddie Coyle, de George V. Higgins, que recomiendo al escritor principiante. Al principio de la novela, Jackie Brown intenta vender armas al protagonista, Eddie Coyle. La escena, completa con el diálogo, cumple los tres criterios del diálogo eficaz. La trama

avanza, se profundiza en los personajes y se añade textura a la novela, todo ello en el diálogo.

Algunos escritores, como Hemingway, han perfeccionado el arte del diálogo. En varios relatos cortos, como "Fifty Grand" o "Las nieves del Kilimanjaro", Hemingway comienza con un diálogo y lo deja correr durante un rato. El lector se ve obligado a seguir atentamente lo que se dice; nada se le pone fácil. El comienzo de "Las nieves del Kilimanjaro", uno de los mejores relatos cortos de Hemingway, lo ilustra:

"Lo maravilloso es que no duele", dijo. "Así es como sabes cuándo empieza".

"¿De verdad?"

"Absolutamente. Aunque siento mucho lo del olor. Eso debe molestarte".

"No lo hagas. Por favor, no lo hagas".

"Míralos", dijo. "Ahora es la vista o es el olor lo que los trae así".

A medida que avanzamos en la lectura, nos damos cuenta de que el hombre que habla se está muriendo y está infectado de gangrena. Los "ellos" a los que se refiere son carroña, que significa la muerte de un ser humano o de un animal. El hombre habla con una mujer. Hay que leer con atención para saber qué ocurre en esta historia. Hemingway escribe poco y no explica nada en sus maravillosos cuentos. Como dijo una vez "es más importante lo que dejas fuera que lo que pones".

Un ejercicio que yo sugeriría es escribir una escena entera estrictamente con diálogo, sin ninguna narración ni pensamientos internos de los personajes. Prueba con más de una escena; es una forma sólida de tratar el diálogo y dominarlo.

Cuando escribas diálogos, no dejes que toda la conversación se centre en el argumento o la situación de la novela. Las personas

reales, al hablar, variarán el alcance de su conversación a todo tipo de temas, algunos de los cuales pueden no tener nada que ver con lo que era originalmente el punto del diálogo original. Veamos un ejemplo:

"Así que realmente te vas de la ciudad", dije.

"Sí", dijo Marie, "estaré fuera de aquí a final de mes".

"Me voy a Phoenix."

"Así es. Phoenix, allá voy".

"Hace mucho calor en Phoenix".

"Me acostumbraré", dijo Marie. "Aquí en Los Ángeles hace calor en verano".

"Pero no como Phoenix".

"Es verdad. Pero estará bien. La oferta de trabajo es buena y me vendrá bien el dinero. No voy a vivir de cheque en cheque como lo he estado haciendo los últimos cuatro años."

"Es una consideración", dije.

"Una gran consideración. Escucha, estaré bien. No te preocupes. Lo he pensado todo".

En la conversación anterior, todo va al grano. Se habla del tiempo, del trabajo en Phoenix. Pero el diálogo carece esencialmente de interés, en el sentido de que no se profundiza en los personajes. Juguemos con este diálogo para añadirle más interés.

"Así que te vas a Phoenix", dije.

"Así es. Phoenix, allá voy".

"Puede hacer mucho calor en Phoenix".

"Claro que sí. ¿Por qué subes la temperatura?"

"Sólo quiero advertirte", dije.

"¿Crees que nací hace una hora? Sé cómo es allí. Por el amor de Dios, hice dos viajes allí para entrevistas de trabajo el mes pasado. Eso fue en julio. Sé cómo es allí".

"Sólo pensé..."

"Mira, ¿qué me estás diciendo? ¿Que estoy cometiendo un grave error? Eso es lo que me estás diciendo", dijo Marie. Se echó hacia atrás en la cabina y apartó su té helado a un lado. "¿Sabes a qué me recuerda esta conversación? Ah, olvídalo".

"¿Qué ibas a decir?"

"No tiene importancia".

"No, en serio..."

"No importa. Sabes, Charley, cuando era pequeña, tendría unos cinco o seis años, mi padre solía entrar en mi habitación antes de que me durmiera y me leía. Me leía a Mamá Ganso. Había comprado un gran libro de la Madre Oca en una librería de segunda mano, y todas las noches me leía, y cuando salía de la habitación, primero me sentía bien, luego muy triste." Echó un vistazo al restaurante. "Muy triste... si ves a esa mujer de ahí, no vuelvas la cabeza y seas obvio...".

"¿Dónde?"

"A tu izquierda, cerca de la ventana. La mujer del traje rosa".

Giré ligeramente la cabeza. "¿Sí? ¿Qué pasa con ella?"

"Nos ha estado mirando".

"¿En serio?"

"No me gusta cómo nos mira. No sé... Tal vez me estoy volviendo paranoico. Echo de menos a mi padre. Ojalá no se me hubiera muerto. Le echo mucho de menos".

"Claro, puedo entenderlo".

"No, no puedes". La mujer a la que había señalado se levantaba y salía del restaurante. Marie la observó de reojo. "Sigue observándonos", dijo. "Me da mala espina".

"¿Qué está pasando?" pregunté.

"No importa", dijo Marie, "sólo hazme un favor. ¿De acuerdo?"

"Claro".

"Deja de hacerme preguntas y deja de darme consejos. ¿De acuerdo?" Marie se rascó una muñeca con las uñas de la otra mano. "Tengo que salir de aquí".

No dije nada. Vino la camarera y pedí la cuenta. Fuera, a través de la gran cristalera, vi a la mujer de pie bajo el sol, inmóvil, ajustándose las gafas de sol. Luego se dio la vuelta y desapareció.

El diálogo está lleno de sobresaltos. Se plantean temas, se tratan parcialmente y se descartan, para luego volver a plantearlos. La mujer señalada por Marie no es relevante para la historia, ¿o sí? Un aura de incertidumbre e irresolución se cierne sobre la escena.

El diálogo, al igual que los demás recursos literarios utilizados en la novela, debe ampliar, no contraer, la acción o la historia.

Tenlo en cuenta al escribir tu novela o hacer un ejercicio de diálogo. A la inversa, prueba con una escena sólo narrativa, sin diálogos y sin entrar en la mente de ninguno de los personajes. Esto, sumado al ejercicio anterior, ampliará tu abanico como escritor.

4. PUNTO DE VISTA

Un punto de vista puede definirse como una posición desde la que se observa o considera algo; un punto de vista. También se define como la actitud o perspectiva de un narrador o personaje.

Al escribir en primera persona, el punto de vista será el del narrador, pero como hemos visto en mis ejemplos de ampliación de la narración en primera persona, se puede cambiar fácilmente a otro personaje. Un ejemplo de esto sería una mujer sentada a la mesa con una mujer mayor, y aunque la primera mujer es la narradora, escucha a la mujer mayor hablar de un matrimonio y divorcio anteriores. Al hacer hablar a la segunda mujer, el punto de vista ha cambiado, y lo vemos todo desde el punto de vista de la segunda mujer.

Al escribir en tercera persona, el "él" o la "ella" de la historia puede tener un punto de vista. O el escritor omnipotente y omnisciente puede tomar el relevo. He aquí un ejemplo:

"En el autobús, mirando por la ventanilla, estaba sentado un hombre joven, con el rostro serio y los ojos fijos en los bancos de nieve sucia que había a un lado de la carretera. De vez en cuando limpiaba la ventanilla con la punta de los dedos para despejar un espacio, pues su aliento la empañaba constantemente. Hacía calor en el autobús, y el joven llevaba un jersey fino sobre la camisa. Doblada

sobre su regazo había una pesada chaqueta de cuadros escoceses, una prenda popular en la pequeña ciudad de Ohio de la que procedía".

El escritor narra la historia, y es este punto de vista omnisciente el que seguimos aquí. Él, el escritor, lo sabe todo sobre el personaje. Sabe de dónde viene, qué lleva puesto e incluso, si quisiera, podría revelar sus pensamientos. El punto de vista puede permanecer en el escritor, o puede cambiar al personaje. Cambiémoslo ahora.

"En la siguiente área de descanso, el joven, que se llamaba Henry Oulette, se bajó después de ponerse con cuidado la pesada chaqueta y subirle la cremallera. Fuera el tiempo estaba despejado, pero el viento frío le daba en la cara y le despeinaba el pelo. Henry entró en el edificio que albergaba el restaurante, se acercó al mostrador y pidió un café y un donut.

De pie, se fijó en una joven pálida sentada sola en una mesa cercana. Pensó, ¿debería ir y sentarme en esa mesa? Quizá fuera una pasajera del autobús, pero él no la había visto antes. Tenía la piel pecosa y el pelo rojo pálido, casi rosa. Se preguntó si sería su color real.

Sujetando torpemente el café y el donut, Henry se dirigió a su mesa. Ella miraba fijamente la mesa y no levantó la vista cuando él se acercó.

"¿Te importa si me siento aquí?" preguntó Henry.

La joven, sin levantar la vista, se encogió de hombros".

Ahora estamos en el punto de vista de Henry, deslizándonos desde el autor con facilidad. Podríamos continuar y pasar también al punto de vista de la joven, a través del autor omnipotente, pero sería un error. Cuando se escribe una escena en la que intervienen dos o más personajes, el autor debe elegir desde qué punto de vista se contará la historia. Por supuesto, es posible contar una historia desde el

punto de vista de todos los personajes de una escena, saltando de uno a otro, pero es un error y confunde al lector.

En general, cuanto más importante es el personaje, más se debe respetar su punto de vista. Cuando un lector observa una obra, asume naturalmente que el personaje cuyo punto de vista sigue es importante para la historia o la novela. Esto es cierto, sobre todo en las narraciones en tercera persona. En primera persona, el "yo" narrador puede no ser el personaje importante, sino simplemente alguien que relata una historia en la que intervienen personajes más poderosos. Lo vemos en El gran Gatsby, donde Nick es el narrador, aunque en realidad es la historia de Gatsby y Daisy.

5. CORRIENTE DE CONSCIENCIA

Se trata de un recurso literario que presenta los pensamientos y sentimientos de un personaje a medida que se desarrollan. Con su uso, nos situamos en la mente del personaje, mientras observa y percibe el mundo que le rodea, comenta lo que percibe y, al mismo tiempo, examina sus sentimientos. Es la voz interior del personaje que se revela en una corriente de consciencia. Uno de los primeros usos con éxito de este recurso lo hizo James Joyce en el Ulises, mientras seguía a dos personajes principales, Stephan Dedalus y Leopold Bloom, mientras deambulaban un día por Dublín, y deambulaba al mismo tiempo por esta poderosa obra durante cerca de mil páginas.

El éxito de este libro dio lugar a una multitud de imitadores, ninguno de los cuales pudo igualar el poder de las palabras o los personajes de Joyce. Para muchos imitadores, era una salida fácil: no tenían que lidiar con el diálogo o la narrativa; pensaban que su trabajo se lograba soltando a borbotones lo que a menudo se ha descrito como una "diarrea de palabras". Escritores con poco o ningún talento creyeron que escribir lo que pensaban que estaba en la cabeza de un personaje durante doscientas páginas era una obra de arte, en lugar del intenso aburrimiento que era en realidad. Durante un tiempo, después de la publicación de Ulises, el método de la corriente de

consciencia se puso de moda. Hoy en día, aparte de la obra de Virginia Woolf y, por supuesto, el Ulises, la mayoría de estas obras se han desvanecido en su propia insignificancia.

El método más barato de escribir es entrar en la mente de un personaje y revelar sus pensamientos. Sería como ver una película en la que el actor, en lugar de recurrir a su arte para presentar una emoción, se limitara a que una "voz en off" le contara lo que siente. El arte y el oficio de un escritor consiste en revelar emociones y sentimientos internos sin entrar directamente en la mente para dejarlos perfectamente claros. Yo evitaría la escritura de flujo de consciencia, como evitaría la "escritura automática" que a veces se enseña en los talleres de escritura. Con la escritura automática, cualquier cosa que venga a la cabeza del escritor se pone sobre el papel y se llama "arte". Para mí, es una tontería, y otra forma de evitar el fino arte de la escritura creativa.

6. MUERTE Y VIOLENCIA

La violencia es el mantra de la vida moderna y se ha extendido a las artes. Basta con encender cualquier programa de televisión o ir al cine para inundarse de violencia y de su compañera, la muerte. Como en cualquier otro asalto a los sentidos, hay que subir el volumen constantemente para que el público no se aburra. Al cabo de un tiempo, el espectador se hastía, y mientras que antes bastaba una sola muerte para suscitar algún tipo de emoción, ahora las muertes masivas le dejan aburrido. Más muertes, más violencia, más y más, grita el público, y cuanto más se le lanza, menos influencia tiene. Entonces, ¿a quién le importa que muera un personaje en una serie de televisión o en una película? No hay problema. A la siguiente escena.

Siempre me sorprende la cantidad de muertes que carecen de sentido en las películas. Matan a una persona en la residencia de alguien y la dejan allí. El héroe de la película pasa por encima del cadáver, como si pisara una cucaracha muerta. La historia continúa y el cadáver se olvida. La policía nunca interroga al héroe. ¿Qué pasó con el cadáver? El hombre que hizo la película lo sabe. Se levantó y se fue a casa; su trabajo en la película había terminado.

¿A quién le importa realmente que un ser humano haya sido aniquilado? El héroe sigue su camino, porque hay cosas más importan-

tes en las que pensar, principalmente la trama. Hace unos años, cuando estaba en Londres, un productor que me habían presentado iba a hacer una serie sobre Sherlock Holmes. Había hecho un par de episodios piloto y me invitó a una proyección.

En una de ellas, Sherlock Holmes, interpretado por Ian Richardson, estaba con su compañero, el Dr. Watson. Alguien ha sido apaleado y los dos hombres pasan alegremente por encima de la víctima. El Dr. Watson mantiene en ese momento una ligera conversación con Holmes. La persona que está en el suelo puede estar muerta o no, pero tiene aspecto de estarlo.

Me quedé sentado en un silencio atónito. El Dr. Watson, después de todo, es médico. Ni siquiera se molestó en ver si la persona que estaba en el suelo estaba viva o muerta. Como médico, tiene la obligación de ayudar a los que están en apuros, pero está demasiado ocupado hablando de trivialidades. El productor me preguntó qué me había parecido el episodio, y expresé mi indignación por el comportamiento del doctor Watson. ¿Cómo podía interesarme un personaje que supuestamente es médico y, sin embargo, no muestra ningún interés por una persona que podría estar herida de muerte? El productor me miró como si estuviera loco. ¿De qué estaba hablando? ¿Por qué estaba haciendo tanto alboroto por el hecho de que el Dr. Watson fuera médico?

No sé qué películas o programas de televisión había hecho anteriormente, pero ni siquiera pudo ver mi punto de vista. Después de todo, ¿qué era otro cadáver en la pantalla? Para esta gente la muerte es una especie de condición temporal, porque después de la toma los actores se levantan, abandonan el plató y se van a casa, muertos o no muertos en el guión. Sin embargo, si se quiere conmover al público, la muerte debe tener algún significado. Las películas no se hacen sobre estadísticas, y las novelas tampoco.

Sin embargo, una y otra vez me asalta esta indiferencia ante la mortalidad en el cine, la televisión y los libros. Si un hombre muere, que así sea. A la siguiente escena. Para cualquiera que en la vida real haya visto a una persona muerta, es una experiencia aleccionadora. La lección más difícil de aprender en la vida es la propia mortalidad. Es difícil darse cuenta de que una vez que una persona muere, ese es el final. No hay forma de traerla de vuelta. No hay manera. Esa finalidad nos afectará a todos y, seamos quienes seamos, si somos personas que pensamos y sentimos, nos planteamos nuestra propia muerte y ese momento inexorable en que la vida se acaba.

Es difícil contemplar nuestra propia muerte. En un instante estamos vivos y respiramos, controlamos plenamente nuestras emociones y sentimientos, y al siguiente somos carne muerta, fríos y sin vida, impermeables al mundo. En ese momento, el mundo se acaba para nosotros. Y a diferencia de un aparato mecánico que, tras fallar, puede volver a la vida con piezas nuevas o las manos experimentadas de un mecánico, todo se acaba. Nuestro breve tiempo en el escenario de la vida ha terminado; nos hemos convertido en polvo para la eternidad.

Hemingway escribió una vez: "si cuentas cualquier historia el tiempo suficiente, siempre acaba en muerte, y ningún escritor de verdad te lo ocultaría".

Todas las historias que escribimos no tienen por qué acabar en la muerte, pero en la literatura, como en la vida, la mortalidad se cierne sobre nosotros. El tiempo es nuestro gran enemigo y no se puede detener. Como escribió el poeta inglés W.H. Auden, "el tiempo tose cuando tú besarías". El tiempo y la mortalidad están siempre en nuestras vidas, visitantes inoportunos para nuestra alegría y felicidad. Como escritor, debes ser consciente de la mortalidad y conmover al lector en este sentido.

No seas como los cineastas de pacotilla, para los que la muerte no es más que un momento de la trama, en la que los cadáveres no son más que otro plano para el cámara. En todas las viejas películas de John Wayne, él era el gran héroe, impermeable a la muerte. Los hombres que servían con él en las películas no se preocupaban por su propia mortalidad. Estaban demasiado ocupados siendo héroes. Por supuesto, John Wayne nunca hizo el servicio militar y tomó medidas para evitarlo, y los actores con los que actuaba en las películas tampoco eran combatientes.

Qué fácil es para estos tipos no preocuparse por la muerte. La muerte es parte de un guión para ellos; y los cuerpos tirados en el suelo, bueno, eso es sólo parte del paisaje. De todos modos, son probablemente japoneses o gooks o lo que sea. Sus muertes no cuentan. El recuento de cuerpos es importante, el objetivo es importante. ¿Qué es la muerte después de todo, sino algo guionizado? Al cabo de un tiempo, un espectador joven debe pensar que la gente que muere es como el correcaminos de los dibujos animados, que es aplastado, quemado y demolido, pero aun así salta en la siguiente escena y se lo sacude todo de encima.

Sólo que en la vida esto no ocurre, y un cadáver nos recuerda a todos nuestra mortalidad. A menudo he pensado que el paso de la infancia a la edad adulta es ese momento en que nos damos cuenta de nuestra mortalidad. Sin embargo, en la televisión, en las películas y en las novelas baratas, siempre estamos en ese estado de infancia suspendida, donde la mortalidad no hace ninguna diferencia.

Como hemos subrayado una y otra vez, los personajes que creamos deben tener humanidad y conectar con las emociones de los lectores. Cuando un personaje muere, debe tener un efecto en el lector. La muerte no es una estadística más, como no lo es la muerte de un ser querido, sino una tragedia sentida. Cuando esto ocurre en la fic-

ción, el escritor ha tenido éxito. Pienso en el final de Sin novedad en el frente occidental, de Erich Maria Remarque, donde Remarque pasa de la primera a la tercera persona narrativa para describir la muerte de su protagonista, en un día que todos los periódicos proclamaban "sin novedad en el frente occidental". ¿Quién no podría conmoverse ante esa escena final en la que Remarque escribe:

"Al darle la vuelta se vio que no podía haber sufrido mucho; su rostro tenía una expresión de calma, como si casi se alegrara de que hubiera llegado el final".

Muchos escritores han tratado el tema de la muerte, y aunque los escritores han escrito de innumerables maneras sobre ese momento, todos los escritores serios nos han conmovido. Pienso en Rubashov en Darkness At Noon, la excelente novela de Arthur Koestler, o en la muerte de Thomas Mann y von Aschenbach en Muerte en Venecia o en la muerte de Prewitt en De aquí a la eternidad, de James Jones. Un revolucionario que murió por orden de Stalin, un homosexual obsesionado que murió plácidamente en la playa observando al amado objeto de sus afectos, y un soldado al que sus propios hombres dispararon por error, todas estas muertes nos han conmovido. Los escritores que crearon estos personajes memorables eran serios a la hora de enfrentarse a la mortalidad; la muerte no era una broma para ellos.

Las líneas finales de Koestler en Darkness At Noon muestran su profundo respeto por la muerte de la vida.

"Un segundo y contundente golpe le alcanzó en la oreja. Entonces todo quedó en silencio. Volvía a oírse el mar con sus sonidos. Una ola lo levantó lentamente. Venía de lejos y se desplazaba tranquilamente, como un encogimiento de la eternidad".

Para mí, son líneas hermosas, especialmente la descripción de una ola que viaja tranquilamente, y el "encogimiento de hombros de

eternidad" final. Por supuesto, a diferencia de John Wayne y de los hombres que escribieron sus películas bélicas, Koestler había visto la guerra de primera mano. Incluso se había enfrentado a un pelotón de fusilamiento y había sido indultado en el último minuto. Para él, no se trata de un informe sin sentido sobre los muertos, sino de la cuidadosa delineación del final de la vida de un hombre.

La violencia, como la muerte, está exagerada en los medios de comunicación actuales. En todas las pantallas, grandes y pequeñas, hay un bombardeo constante de cuerpos maltratados, quemados y hechos pedazos. Caras destrozadas, vientres desgarrados, cuchillos clavados en la carne, balas que se hunden en los huesos, etcétera. Al cabo de un rato, todo parece carecer de sentido. El dolor se convierte en una abstracción, que rápidamente se olvida y se supera. Hace poco vi una película, "Batman Forever", un insípido producto de Hollywood. En ella, el mayordomo de Batman es golpeado en la cabeza por un par de villanos. Al día siguiente vuelve a servir a su amo, como si nada hubiera pasado.

Cuando me golpearon en la cabeza hace un par de años, tardé tres meses en recuperarme. No podía ni tocarme el lado izquierdo del cráneo por el intenso dolor. Tenía dolores de cabeza punzantes. Pero en las películas, ¿qué es un golpe en la cabeza con una barra de hierro? Nada. ¿Qué son varios puñetazos en la cara? Nada de nada, sólo una excusa para que el personaje finja una lesión y vuelva a la carga. En la película "Taxi Driver", el personaje interpretado por De-Niro, le vuela los dedos a un hombre con una pistola, y a otro le dispara en el estómago con la misma pistola. Sin embargo, estos hombres vuelven luchando. Absurdo tras absurdo.

La violencia se ha convertido en un concepto tan abstracto que ya no produce dolor, sólo una pausa momentánea en la acción. Me pregunté cómo habría guionizado el guionista esta escena si alguna vez

hubiera sufrido una herida de bala en el estómago. Con mucho más respeto, se lo aseguro. Y que a uno le vuelen los dedos: una perspectiva aterradora. Cuando eso ocurre, la víctima tiene suerte de no entrar en estado de shock inmediato, por no hablar de perseguir al tipo de la pistola.

Es esta falta de respeto por la verdad de la violencia lo que ha producido una visión de cuento de hadas de lo que es la vida por parte de cineastas, guionistas de televisión y escritores de poca monta en general. El dolor es uno de los hechos necesarios de la vida, un sistema de alerta temprana de peligro y enfermedad, así como una cruz que la humanidad debe soportar en tiempos violentos y a manos de sádicos y torturadores. Debería tratarse con gran respeto, tanto si se trata de un dolor sordo en una extremidad como de un espantoso dolor punzante en medio del pecho. Pero los cineastas y los escritores de poca monta tratan el dolor con la misma actitud indiferente con la que tratan la muerte.

Es importante que el escritor esté siempre en la escena cuando escribe sobre el dolor o la muerte. Con esto quiero decir que el escritor debe sentir todo lo que les ocurre a los personajes que retrata. Si un hombre está herido, el escritor debe sentir ese dolor. Si un personaje está muerto, el escritor debe sentirse sobrecogido por la propia muerte, que, según ha escrito un poeta, "subyuga al mundo entero".

Al examinar el trabajo de los alumnos, una de mis principales críticas ha sido "no estabas en la escena". El escritor no sentía lo que sentían los personajes. El escritor se situaba por encima de las emociones de las personas que creaba y, por tanto, la escritura era pálida y sin fuerza. Por supuesto, como escritores no podemos experimentarlo todo. Puede que no nos hayan disparado en el estómago, ni nos hayan roto la nariz en una pelea, ni nos hayan apuñalado en la garganta. Pero tenemos que, en el momento de escribir sobre ello, hacer

una pausa y reflexionar sobre el enorme dolor que estos actos engendran.

Tenemos que recordar, como seguro que todos podemos, la sensación de hundimiento, de pánico, de un frío que recorre nuestro cuerpo cuando estamos muy enfermos o heridos. No podemos ignorar esto para hacer más heroico a un personaje. Nadie puede ser heroico degollado o con una bala en el intestino grueso. Volvemos entonces a un estado animal, y la supervivencia es nuestro único objetivo. Luchamos por mantenernos despiertos, mientras el cuerpo entra en shock. Luchamos por respirar, mientras la sangre sale por nuestra boca. Intentamos aguantar. Es heroico luchar por la vida, el bien más preciado. Como escritor, no rebajes la lucha ni la vida misma. Exponga la verdad; retrate la realidad del espíritu humano frente a su enemigo mortal, la muerte.

7. SEXO

Al igual que la violencia, el sexo se ha liberado en la era de los medios de comunicación, y es uno de los "venues" de multitud de programas de televisión y películas. También es uno de los pilares de las novelas baratas, donde se "destapan" los supuestos "tejemanejes reales" de Hollywood o Nueva York, o de alguna industria. En manos de escritores de tercera categoría, la representación del sexo se hace sobre todo para excitar a los lectores de la basura que publican.

El sexo, por supuesto, es uno de los placeres y maldiciones de la humanidad. Escritores serios como Sigmund Freud lo han examinado a la luz de la experiencia humana en sus niveles más altos y más bajos. El sexo conlleva mucha carga: culpa, arrepentimiento, miedo y muchas otras emociones. También es una de las grandes alegrías de la vida. ¿Cómo debe tratar el sexo un escritor?

No hay una respuesta única, pero como todos los demás actos de humanidad, debe tratarse con seriedad y respeto por los sentimientos que engendra. Y en un buen trabajo, siempre debe ser algo propio de la historia, y nunca impuesto a una novela porque el sexo venderá más libros. Cuando un escritor hace eso, se vende y se rebaja a sí mismo y a su arte.

Los malos escritores de escenas de sexo se imaginan que tienen que describir cada movimiento, cada acto, como si estuvieran describiendo algo que el lector nunca ha experimentado antes, como si se tratara de un territorio nuevo. Pero, en el fondo, no es nada nuevo. El lector ya ha practicado el sexo, y tal vez varias variaciones del acto sexual. No va a aprender nada nuevo de lo que se escribe; como mucho, el lector se sentirá "excitado", si ése es su objetivo al leer sobre sexo.

Sin embargo, si un lector desea excitarse sexualmente, hay muchas formas de conseguirlo mediante la lectura de obras pornográficas descaradas. También hay miles de vídeos porno disponibles, como obras baratas de escritores cuyo único propósito es suministrar material para la masturbación. El escritor serio debe estar por encima de todo esto; no escribe para dar al lector emociones baratas. Escribe para conmover al lector mediante un examen del corazón y la experiencia humanos.

Comparo la escritura del acto sexual con toda su complejidad con la escritura sobre una buena comida. Supongamos que un escritor describe una buena comida en un restaurante elegante. Podría escribir que las gambas vienen empapadas en una salsa de mantequilla saturada de ajo y vino. Un lector hambriento podría empezar a salivar si le gustaran las gambas preparadas así. Pero ¿podría ese mismo lector soportar una escena en la que el escritor describiera cómo se comen las gambas, mordiendo con los dientes cada bocado, masticando lentamente, la saliva engullendo la comida, las gambas siendo trituradas en la boca y finalmente tragadas?

Así se mastican y se comen los alimentos, pero ¿quién quiere leer sobre ello? Es una experiencia común, conocida prácticamente por todos los seres vivos. La comida tiene que desmenuzarse en la boca, utilizando los dientes, y cuando está lo suficientemente fina, se traga.

El sexo no es muy diferente. Puede haber diversas variantes, pero el coito es el coito. El deseo humano sirve básicamente para propagar la especie. Con la mayoría de las criaturas, el sexo es sólo eso y no un deseo furioso constante que hay que saciar.

La humanidad, por suerte o por desgracia, tiene la capacidad de practicar el sexo por placer, más que para procrear. Así, el sexo es una constante en nuestra sociedad, y uno de los grandes motivadores de prácticamente todo lo que compramos. Compramos cosas para tener buen aspecto o para atraer al sexo opuesto. El sexo vende, y vende especialmente bien en los libros, la televisión, las películas y otros medios de comunicación.

El escritor serio, que debe ser consciente de todo lo que implica la humanidad, no debe excluir el sexo de su obra, pero debe estar ahí con un propósito, y no añadido. ¿Y qué se debe escribir sobre el acto sexual? Como en toda buena escritura, lo que se omite es más importante que lo que se pone en la página. Si un hombre y una mujer van a mantener relaciones sexuales, no es necesario describir el acto en detalle, con los preliminares que conducen a las caricias hasta el acto final del coito y el orgasmo. El mundo ha experimentado todo esto y, a menos que el escritor pueda mostrar algo sobre el sexo de una forma novedosa, no debería entrar en todos los detalles del acto sexual.

En la vida, la anticipación es a menudo mayor que el propio acontecimiento. Puede que ansiemos intimar con una persona en particular, sólo para descubrir, una vez consumado el acto sexual, lo decepcionados que estamos. La anticipación hace avanzar una historia y es útil para el impulso narrativo de una novela. El acto final no tiene por qué mostrarse en su totalidad; un susurro de placer, un vistazo momentáneo, una palabra exhalada, pueden ser más eróticos que una descripción completa del pene entrando en la vagina.

Durante siglos, a los grandes escritores se les impidió mostrar escenas de sexo real. Y, sin embargo, en la obra de muchos escritores hay un elemento erótico que ha conmovido al lector. "Romeo y Julieta" se considera la historia de amor consumada, y sin embargo no hay sexo en ella. El amor puede expresarse de muchas formas distintas a la sexual. No hace falta representar el acto en sí para implicar al lector. Piense en todo esto cuando ponga sexo en su novela. En lugar del acto sexual, un escritor puede mostrar al hombre quedándose a dormir en el apartamento de la mujer, y despertándose por la mañana en su cama o en sus brazos. Una pose lánguida, un movimiento, una palabra o dos pueden ser más eróticos, como hemos señalado, que ese pene erecto haciendo sus tareas habituales.

8. LENGUAJE E IMAGINERÍA

A menudo, la única diferencia entre el gran escritor y el escritor medio es el uso del lenguaje. La gloria del lenguaje es la imaginería, que se ha definido como el uso de un lenguaje vívido o figurado para representar objetos, acciones o ideas. El uso de imágenes expresivas o evocadoras es una de las señas de identidad de la gran literatura.

En general, se utilizan dos tipos de imágenes con bastante frecuencia. La primera es el símil, que puede definirse como una figura retórica en la que se comparan dos cosas esencialmente distintas, a menudo en una frase introducida por "como" o "como".

Un ejemplo: "Como un invierno ha sido mi ausencia", de Shakespeare.

La otra imagen es una metáfora, definida como una figura retórica en la que una palabra o frase que normalmente designa una cosa se utiliza para designar otra, estableciendo así una comparación implícita. Me vienen a la mente dos ejemplos de Shakespeare: "un mar de problemas" y "todo el mundo es un escenario".

El lenguaje por sí mismo, en manos de un maestro, tiene una riqueza y una belleza que complace al lector y hace inmortal la obra. Pienso en el final del cuento "Araby" de James Joyce.

"Mirando hacia la oscuridad me vi como una criatura impulsada y burlada por la vanidad, y mis ojos ardían de angustia y rabia".

Joyce era un maestro del lenguaje. He aquí el final de "Los muertos", una de las obras maestras de la narrativa breve.

"Su alma se desmayó lentamente mientras oía la nieve caer débilmente por el universo y caer débilmente, como el descenso de su último fin, sobre todos los vivos y los muertos".

Qué evocadoras y poderosas son esas líneas. No todos hemos sido bendecidos con ese talento para la escritura, pero podemos mejorar nuestro trabajo con un lenguaje imaginativo. Como escribí antes, si lees basura, escribes basura. Por lo tanto, al escritor le conviene leer lo mejor, y no sólo lo mejor en prosa, sino también en poesía, porque en poesía la imagen es la sustancia y la carne del arte. He citado a Shakespeare a menudo: Shakespeare es obligatorio. El poder de Shakespeare está en la imagen inesperada. Cuando Hotspur es asesinado por el príncipe Hal en "Enrique IV, Parte I", sus últimas palabras no son "me has matado", sino que incluyen el maravilloso "Oh Harry, me has robado mi juventud".

Intenta pensar en la imagen inesperada, más que en la banal y esperada. Cuando impartía mis talleres, pedía a mis alumnos que completaran un verso de uno de los poemas de W.H. Auden, que empezaba así: "Recuesta tu cabeza dormida, amor mío...".

Recibí todo tipo de respuestas. Por lo general, los estudiantes pensaban en el amor romántico, y decían algo así como "porque tu belleza me inspira", o "túmbate a mi lado en esta almohada", etcétera. Pero Auden, uno de los grandes poetas ingleses modernos, nunca se habría conformado con este tipo de imágenes esperadas. Toda la línea que escribió es:

"Apoya tu cabeza dormida, amor mío, humano en mi brazo infiel".

"Humano en mi brazo infiel..." Este lenguaje separa a los grandes de los escritores medios.

Los adjetivos, que se definen como una clase de palabras que modifican a un sustantivo, son la perdición del escritor. Cuando se utilizan mal, la escritura se vuelve trillada por el uso de demasiados adjetivos. Por ejemplo, al describir a una mujer, un escritor que diga: "Jane era una mujer hermosa, de rasgos clásicos y piel resplandeciente", ha utilizado tres adjetivos y en realidad no ha dicho nada que sea original. Creo que fue Mark Twain quien escribió "cuando atrapes un adjetivo, mátalo". También escribió "en cuanto al adjetivo, en caso de duda, táchalo".

Twain tiene toda la razón cuando el adjetivo no es inusual. A menudo el adjetivo es utilizado por escritores de segunda fila porque no tienen el poder de expresarse con imágenes. Debido a la locura de los editores por los best-sellers y los éxitos de taquilla, muchos escritores incapaces de pronunciar una frase hermosa ganan millones y son agasajados por los editores. Su escritura es estrictamente pedestre. Cuentan una historia llena de tramas y subtramas. Sus personajes son de madera e intercambiables, meros nombres. La profundidad de los personajes es escasa. El lenguaje es banal. Después de leer una de estas novelas, es difícil recordar una sola línea, porque no hay ninguna línea que merezca la pena recordar. Se salen con la suya porque el público lector, en su mayoría, ignora la buena escritura. Los propios editores, obsesionados con las cifras de ventas, siempre buscan el "devorador de páginas" y la "buena lectura", dos términos que me provocan arcadas.

Por desgracia, esta ignorancia siempre ha sido evidente. Dickens, por grande y popular que fuera, no fue el escritor más leído de su época. Ese honor recayó en otra persona, cuyo nombre no recuerdo ahora, una mujer que tenía un inmenso número de seguidores. La

forma más fácil de ver cómo se mantienen las obras malas es mirar las listas de los más vendidos de hace una o dos décadas e intentar reconocer los nombres que aparecen en ellas. Ahora hablo de ficción. La no ficción, con todos los libros para sentirse bien, es aún peor.

Cuando escribes en serio, tu público es limitado, pero puede llegar a millones si llegas a suficientes personas. Los clásicos perduran, se reimprimen y se leen una y otra vez. El guardián entre el centeno, de Salinger, ha perdurado como un libro veraz sobre la adolescencia. El Gran Gatsby y También sale el sol, así como las novelas de Faulkner, son leídas por generaciones sucesivas. Las maravillosas obras de Jane Austen siguen gozando de un gran número de lectores, al igual que Dickens, Dostoievski, Kafka y Tolstoi. Las grandes obras perduran.

No todos estos escritores tenían un enorme talento para el lenguaje, pero los que lo tenían me han emocionado una y otra vez. Por encima de todo, respeto la magia; y para mí la magia en la escritura significa el talento para escribir a un nivel que jamás podría imaginar. Por supuesto, podía entender el lenguaje, pero cómo estaba concebido, bueno, eso era otra historia. En todos mis talleres, en un momento dado, leía lo siguiente:

"Y así es como veo el Este.
He visto sus lugares secretos
y miró en su misma alma;
pero ahora lo veo siempre desde un barco pequeño,
un alto perfil de montañas, azules y lejanas
por la mañana, como tenue bruma al mediodía;
un muro irregular de púrpura al atardecer.
Siento el remo en la mano,
la visión de un mar azul abrasador en mis ojos.
Y veo una bahía, una amplia bahía

lisa como el cristal y pulida como el hielo,
brillando en la oscuridad. Una luz roja
arde a lo lejos en la penumbra de la tierra,
y la noche es suave y cálida.
Arrastramos los remos con los brazos doloridos,
y de repente un soplo de viento, un soplo
tenue y tibia y cargada de extrañas
olores de flores, de madera aromática,
sale de la noche quieta- la primera
suspiro del Este en mi cara. Que puedo
nunca olvidar. Era impalpable y esclavizante,
como un amuleto, como una promesa susurrada
de misterioso deleite".

Tenía las líneas escritas de esta manera y pasaba las copias a los alumnos antes de leerlas en voz alta. A todos les impresionaron las imágenes, pero a varios les pareció injusto que les mostrara un ejemplo de poesía mientras ellos escribían cuentos y novelas. Sin embargo, esto no es realmente poesía; es un extracto del magnífico relato corto de Joseph Conrad, "Juventud". Para mí, este escrito es mágico, no sólo por su belleza, sino por quién lo escribió. Joseph Conrad nació en Polonia y el inglés era su tercera lengua.

Es esta elegante escritura la que siempre me dejará boquiabierto y la que, en mi opinión, separa a los grandes escritores de este mundo de los pedestres. Merece la pena estudiar la obra de Conrad. Fue Hemingway quien escribió que si pudiera resucitar a Conrad deshaciéndose de T.S. Eliot, iría a Londres con una picadora de carne. Pero, por desgracia, su muerte, como la de todos los demás, fue definitiva. En su lápida, Conrad hizo grabar dos versos de la poesía de Edmund Spenser.

"Sueño después de toyle, puerto después de stormie mares,

La tranquilidad después de la guerra, la muerte después de la vida, complace enormemente".

Un gran escritor honrando a otro con versos inmortales.

La mejor manera de estudiar la lengua, como he repetido una y otra vez, es estudiar a los mejores prosistas y a los mejores poetas. Tenemos la suerte de que Shakespeare escribiera en inglés, nuestra lengua materna. Ha influido en todas las demás culturas occidentales y está considerado universalmente como el mejor poeta y dramaturgo que jamás haya escrito. Y, sin embargo, en mis clases, muy pocos de mis alumnos lo habían leído, salvo en los cursos obligatorios de la universidad o el instituto. "Está pasado de moda", me decían. "Es difícil de leer". "Es otro lenguaje anticuado".

Sus comentarios están fuera de lugar. Shakespeare es hoy tan actual como siempre, y sigue siendo capaz de asombrar e inspirar a los lectores. Los escritores tienen mucho que ganar leyendo y estudiando a Shakespeare. Pienso en líneas mientras escribo estas palabras; Falstaff afirmando que "todos debemos a Dios una muerte".

O el Duque de Iliria al principio de "Noche de Reyes" recitando estas líneas:

"Si la música es el alimento del amor, sigue tocando;

Dame exceso de ella, que, surfeando

El apetito puede enfermar y así morir".

O Ricardo II, esperando la muerte, diciendo: "Perdí el tiempo y ahora el tiempo me pierde a mí". O Romeo, soltando el verso "se burla de cicatrices que nunca sintieron una herida". Podría dedicar un libro entero a los versos de Shakespeare que me han emocionado y entusiasmado, inspirado y deleitado el alma.

Para mejorar tu imaginación y tu lenguaje, lee a los grandes poetas. Lee a Spenser y Marlowe, Marvell y Keats, Auden y Yeats, Dylan Thomas y T.S. Eliot. La lista es interminable. Estudia la imaginería de

los poetas y aprende a incorporar este tipo de belleza a tu propia obra.

Sobre todo, escribe con sencillez. Es la forma más difícil de escribir y la más gratificante. La escritura más sencilla puede ser la más poderosa. Basta con volver a examinar los ejemplos de la sección anterior. "Todos le debemos una muerte a Dios" o "Perdí el tiempo y ahora el tiempo me pierde a mí". La sencillez y la verdad de estas frases les confieren un poder añadido.

Los escritores débiles intentan desconcertar a sus lectores con complejidades, porque son incapaces de escribir frases declarativas sencillas. Hemingway, cuando empezó, se propuso escribir una frase declarativa sencilla. También aprendió de Gertrude Stein que la repetición de palabras genera imágenes poderosas.

9. REPETIR PALABRAS PARA CONSEGUIR UN EFECTO

Hay una famosa frase de Gertrude Stein, escritora expatriada y coleccionista de arte que vivió en París con Alice B. Toklas. La frase es la siguiente: "Una rosa es una rosa es una rosa". La mayoría de la gente, al oírla, piensa que es una tontería. Pero lo que Gertrude Stein estaba diciendo es lo siguiente: si se repite una palabra como "rosa", la repetición le da más poder para afectar al lector.

He aquí dos ejemplos de ello. El primero es el famoso comienzo de Adiós a las armas, de Ernest Hemingway.

"A finales del verano de aquel año vivíamos en una casa de un pueblo que miraba a través del río y la llanura hacia las montañas. En el lecho del río había guijarros y cantos rodados, secos y blancos al sol, y el agua era clara y se movía rápidamente y era azul en los canales. Las tropas pasaban junto a la casa y por el camino, y el polvo que levantaban empolvaba las hojas de los árboles. Los troncos de los árboles también estaban polvorientos y las hojas cayeron pronto aquel año y vimos a las tropas marchar por el camino y el polvo levantarse y las hojas, agitadas por la brisa, caer y a los soldados marchar y después el camino desnudo y blanco excepto por las hojas."

Nótese la repetición de palabras, los guijarros "secos y blancos al sol", la carretera "desnuda y blanca", y las hojas, empolvadas y caí-

das y en la carretera. Al releerlo me doy cuenta una vez más de lo fácil que es intentar imitar el estilo de Hemingway. Es una escritura clara, tan clara como los guijarros y los cantos rodados del arroyo. Muchos escritores de finales de los años veinte y treinta fueron imitadores de su obra, e incluso sus imitaciones llegaron a publicarse.

El siguiente fragmento pertenece al relato "Un caso doloroso", de James Joyce. Pertenece a su colección de relatos Dubliners, quizá la mejor colección de relatos en lengua inglesa.

"...Roía la rectitud de su vida; se sentía marginado del festín de la vida. Un ser humano había parecido amarle y él le había negado la vida y la felicidad; la había condenado a la ignominia, a una muerte de vergüenza... Nadie le quería; estaba marginado del festín de la vida. Volvió los ojos hacia el río gris y brillante que serpenteaba hacia Dublín. Más allá del río vio un tren de mercancías que salía de la estación de Kingsbridge, como un gusano de cabeza ardiente que serpenteaba en la oscuridad obstinada y laboriosamente. Pasó lentamente hasta perderse de vista...".

En este fragmento, el río y el tren serpentean, uno en dirección a Dublín y el otro alejándose de la ciudad. Joyce también alude al tren como un gusano "serpenteando en la oscuridad". Y luego está la repetición de la línea "fue marginado de la fiesta de la vida". Una frase tan triste como nunca se ha escrito. Todos, en momentos de desesperación, podemos sentirnos así. La repetición de esa frase persigue la historia y añade fuerza a su efecto final.

Aunque la repetición puede ser eficaz, utilízala con moderación. Y no repitas palabras porque no conozcas ningún sinónimo que pueda sustituir a la palabra repetida.

10. ALGUNAS PALABRAS SOBRE ESTILO

El estilo de un escritor puede definirse como una combinación de rasgos distintivos de la expresión literaria. Se trata, en el mejor de los casos, de una definición aproximada. Algunos escritores, en particular Hemingway, tienen un estilo distintivo que se reconoce casi al instante. Lo mismo puede decirse de Faulkner, en la época de El ruido y la furia y Mientras agonizo. Un escritor al que Faulkner admiraba mucho, pero que es poco leído hoy en día, Thomas Wolfe, tenía un estilo claramente reconocible. Este es el Thomas Wolfe de Look Homeward, Angel y The Web and the Rock, no el Tom Wolfe contemporáneo de The Right Stuff.

Algunos escritores extranjeros, como Dostoievski, Mann y Chéjov, tienen estilos distintivos, pero esto puede deberse a sus traductores, que adquieren un ritmo de prosa particular, como Constance Garnett, que tradujo gran parte de Dostoievski.

El estilo no debe ser férreo, sino ajustarse al tema.

Un tipo de relato o novela puede prestarse a un estilo concreto, pero el escritor puede luego seguir adelante y cambiar radicalmente de estilo. La primera novela publicada de William Faulkner, Soldier's Pay, estaba escrita en un estilo más corriente que sus posteriores e impactantes obras. La primera novela publicada de Jack Kerouac,

The Town and the City, no dejaba entrever nada de la posterior On The Road.

En mi propia carrera de escritor, mi estilo ha cambiado en función del tema. Un escritor debe ser flexible en este sentido y no seguir escribiendo en el mismo estilo sólo porque haya logrado cierto éxito con ese estilo, si no se adapta a la siguiente obra. El estilo debe adaptarse al tema y no al revés.

11. HUMOR

La vida es, como todos sabemos, una empresa seria, y muchos escritores se sienten impulsados a ser autores por la forma en que la vida les ha dañado. Pero siempre existe el lado cómico de la vida, y un escritor sin la capacidad de transmitir humor en su obra no está tratando con todo el espectro de lo que la vida ofrece.

Shakespeare escribió comedias y tragedias, pero incluso en sus tragedias más oscuras dejaba traslucir el humor. A menudo, el humor se refería a hombres comunes más que a los personajes exaltados que habitaban las diversas cortes sobre las que escribió. En "Hamlet", por ejemplo, no sólo Hamlet es extremadamente ingenioso, sino que en la escena con el sepulturero que ha enterrado a Yorick, Shakespeare permite que el sepulturero sea campechano y humorístico. No sólo es eficaz, sino que supone una ruptura con el oscuro mundo de la corte de Claudio en Elsinore. Lo mismo ocurre en MacBeth, donde un portero borracho muestra al público que existe un mundo más allá de aquel en el que MacBeth y su esposa traman asesinatos. Esta intrusión de humor es refrescante y cumple su propósito.

El poeta y filósofo George Santayana escribió acertadamente en uno de sus poemas:

"Como en medio de la batalla hay lugar para pensamientos de amor

Y en sucio pecado para regocijo..."

Cuando un escritor crea su mundo, aunque ese mundo esté lleno de oscuridad y desesperación, el humor debe romper el ambiente, de lo contrario el lector queda sepultado en la desesperación y puede perder el interés. Este humor debe ser autóctono de la situación y no impuesto sólo porque haya un lugar vacío que pueda llenarse de humor. Todos hemos experimentado el humor en nuestras vidas, a veces en las situaciones más incongruentes, así que ¿por qué no incorporarlo a nuestro trabajo? Forma parte de la vida tanto como la tristeza o la desesperación.

A veces, cuando la vida alcanza un nivel absurdo al que no podemos hacer frente, lo único que le queda a nuestra cordura es el humor. El escritor debe reconocerlo y lidiar con ello. El humor no tiene por qué ser descarado; puede ser sutil. Puede surgir de cualquier tipo de situación, o puede ser el resultado de un diálogo ingenioso. El poder de Mark Twain como escritor se debe a su humor, incluso en una obra oscura como Huckleberry Finn.

Escribir una novela de humor es un caballo de otro color completamente distinto. Quizá el humor sea el género más difícil de escribir, y requiere cierto talento en ese sentido. Si no tiene oído o talento para el humor, evite escribir un libro que considere humorístico. Puede fracasar tan estrepitosamente como contar un chiste al público, donde la respuesta es un silencio sepulcral.

Cuando escriba una escena humorística, no cometa el error de hacer que los personajes se rían y se diviertan. Cuando veo esto en una novela, generalmente me inquieta, incluso en una obra como El sol también sale, de Hemingway, donde sus personajes, en un momento ingenioso, se ríen todos en una escena en un café.

El trabajo del escritor es hacer reír a sus lectores, no a sus personajes, cuando escribe humor. Cuando vemos algo tonto como los Tres Chiflados, nos reímos. Ellos nunca se ríen. Están demasiado ocupados copiando con sus situaciones absurdas.

Cuando nos enfrentamos al absurdo, deberíamos pensar en el consejo de Joe Orton. Orton fue el dramaturgo que escribió "Botín" y "Lo que vio el mayordomo", entre sus comedias de éxito. También fue el protagonista del libro de John Lahr "Prick Up Your Ears". Orton afirmaba que cuando escribas sobre una situación absurda, hazlo como si fuera real. No busques el humor.

En "Loot", Truscott de Scotland Yard llega para investigar un crimen. Anuncia que ha resuelto el crimen más desconcertante de la historia de Scotland Yard. Preguntado al respecto, el inspector anuncia que se trata del asesinato de la niña coja.

Pero quién querría matar a una chica sin brazos ni piernas, pregunta un personaje. No, le corrige Truscott, fue la chica sin extremidades quien cometió el asesinato. ¿Cómo es posible? El inspector se niega a divulgar los detalles del crimen, pues "no queremos un asesinato calcado en nuestras manos".

Todo es un absurdo tras otro, pero Orton lo interpreta sin tapujos. Es una de las escenas más divertidas del teatro moderno, en la que todo el mundo se toma en serio el asesinato de la niña coja.

Escribir humor es a menudo convertir el dolor en risa. Como alguien dijo una vez, "es tragedia cuando te pasa a ti, pero comedia cuando le pasa a otro". Incluso el dolor de la depresión que conduce a un posible suicidio puede convertirse en humor. Depende de la táctica que adopte el escritor. Por ejemplo, supongamos que un personaje llama a "prevención del suicidio" y habla de su depresión y ansiedad.

La persona que contesta al teléfono, en lugar de ser comprensiva, es muy estricta con la gramática. La conversación podría ser así:

"¿Esto es prevención del suicidio?"

"Lo es."

"Dios, estoy tan deprimida. Estoy tumbada en esta cama, pensando..."

"Mentira".

"¿Qué?"

"Acostarse. Uno se acuesta en una cama, no se acuesta en una".

"De todos modos, estoy tan deprimido. Ya no tengo nada por lo que vivir".

"¿Entendido?"

"¿Eh?"

"Quieres decir que ya no tienes nada por lo que vivir".

"¿Qué he dicho?"

"Tengo..."

Y así sucesivamente. Recuerdo con cariño una escena escrita por Woody Allen, en la que un mafioso intenta conectar con otro listillo, pero la operadora no deja de interrumpirle y nunca consigue establecer la conexión. Allen cuenta que, como resultado de la intervención telefónica de esta conversación, el mafioso recibió una larga condena de prisión. Toda la conversación fue una serie de "uhs" marcados por las interrupciones del operador. Este tipo de absurdo puede ser muy divertido.

Otra forma de mostrar una situación humorística es que los lectores o espectadores sepan algo que el personaje ignora. Supongamos que, en una película, planteamos esta situación. Un gorila se ha escapado del zoo y entra en el apartamento de nuestro héroe. Rebusca algo de comer y, sin saber muy bien cómo abrir la nevera, se mete en

el dormitorio. El simio está muy cansado y se acurruca en el armario para dormir.

El héroe vuelve a casa. Le vemos canturrear mientras se sirve un vaso de vino, que se lleva al dormitorio. Se quita la chaqueta, se mira en el espejo, llama por teléfono y deja un mensaje en el contestador de su novia. Se dirige al armario, pero cuando está a punto de abrir la puerta, suena el teléfono. Este tipo de escena puede aprovecharse para hacer reír, ya que el público sabe lo que el personaje ignora y está en vilo mientras espera la aparición del gorila o su descubrimiento por el héroe.

Por otro lado, en un escenario diferente, supongamos que, en lugar de un simio, un asesino con hacha fugado se ha escondido en el armario y se ha quedado dormido. Una mujer joven llega a casa del trabajo y hace lo de siempre: bebe un vaso de vino, se quita la chaqueta, se sienta y se peina, etcétera. En lugar de comedia, tenemos una mayor sensación de suspense, y el sentimiento de terror en esta escena puede ser abrumador.

Hay muchas formas de expresar el humor. La sátira, en la que se ataca el vicio o la locura humana mediante la ironía, la burla o el ingenio, es una forma. La ironía, o el uso de palabras para expresar algo diferente y a menudo opuesto a su significado deliberado, es otra. El sarcasmo es el ingenio cáustico destinado a herir o ridiculizar a otra persona.

Merece la pena estudiar el ingenio de un escritor como Oscar Wilde y, aunque no ha escrito ninguna novela, yo sugeriría la lectura de Miedo y asco en Las Vegas, de Hunter Thompson, uno de los libros más divertidos jamás escritos.

12. SENTIMENTALISMO

Ser sentimental es ser afectado o extravagantemente emocional, todos ellos defectos importantes en un escritor. Es interesante conocer los sinónimos asociados al sentimentalismo: empalagoso, chapucero, sensiblero y patético, entre otros. Si alguna de esas palabras se aplica a su obra, está en un mundo de problemas.

Hay una gran diferencia entre emoción y sentimentalismo. Los seres humanos tienen una gama de emociones, y esas emociones son la carne del escritor en la creación de escenas dramáticas y en la interacción de los personajes. Cuando un escritor se vuelve sentimental, se aleja de la verdadera emoción para intentar provocar una emoción, sobre todo en el lector, por medios artificiales.

Cuando un alumno me lee algo como lo siguiente se me levantan las antenas. Es lo que Hemingway llama su "detector de mierda".

"Todo había terminado. Él nunca volvería, nunca más la tendría en sus brazos. Su gran amor había terminado. Se sentó en la cama, con los ojos llenos de lágrimas. Qué triste sería su vida a partir de ahora. Al pensar en los años de soledad que le aguardaban, más lágrimas brotaron, manchando su blusa".

Hora de la mordaza, amigos. Todos hemos sentido una pérdida en nuestras vidas, ya sea un amor, un padre o un amigo. Si queremos

expresar esta pérdida, debemos hacerlo con verdad emocional, no bañar al personaje en baba. Si lo hacemos así, le fallamos al lector.

Mi mejor consejo es el siguiente: cuando escriba sobre una situación cargada de emociones, hágalo de la forma más sencilla posible y muestre justo lo que está ocurriendo, sin exagerar la emoción hasta el sentimentalismo.

Basta con presentar la escena para conmover al lector. Hay poder en la sencillez y mostrar una situación con veracidad tiene poder implícito. Supongamos que se trata de una madre moribunda en un hospital. Su hijo mayor va a su habitación:

"Cuando llegó junto a su cama, vio a su madre con la cabeza apoyada en dos almohadas, una encima de la otra, y una mascarilla de oxígeno en la cara. Parecía más pequeña de lo que nunca la había visto. Parecía una muñeca. Había una silla junto a la cama y se sentó. Las manos de su madre estaban por encima de las mantas, las dos inertes, muy venosas y llenas de manchas de la edad. Cogió una de las manos y la estrechó entre las suyas. La mano estaba sorprendentemente fría. Se quedó allí sentado, observando su rostro y sosteniendo la mano fría.

La enfermera que le había llamado al hotel le había dicho que era cuestión de tiempo, una hora como mucho. Se quedó sentado, escuchando la respiración agitada de su madre bajo la mascarilla. Fue consciente de su propia respiración y, allí sentado, pensó en la mortalidad. Su mortalidad, la de su madre, el vínculo entre la vida y la muerte, el nacimiento y la vida. La respiración de su madre se hizo más agitada. Se levantó, salió de la habitación y llamó a una enfermera. La enfermera se acercó, miró a su madre, cogió una de las manos inertes de la anciana y le tomó el pulso.

"Está en paz", dijo la enfermera. "Se va en paz. No siente dolor".

La enfermera se quedó en la habitación. Se quedó allí, mirando a su madre. La respiración se hizo más agitada, luego hubo un jadeo y todo terminó. Permaneció impotente.

"Se ha ido", dijo la enfermera. "Se fue en paz".

El hombre respiró hondo. Y luego volvió a respirar hondo. Sintió que se le entumecía la cara. La enfermera, mirándole, le preguntó si quería un tranquilizante. Era mucho más joven que él, una mujer alta y delgada de ojos marrones. Era lo bastante joven como para ser su hija. Negó con la cabeza.

"Deberías esperar fuera", dijo. "Hay cosas que tenemos que hacer".

"Comprendo".

"Es mejor que esperes en el pasillo".

Asintió con la cabeza.

"Estás bien, ¿verdad?", preguntó.

"Sí."

"Ven", dijo, "vamos fuera. Tienes que sentarte. Estás muy pálido. Me ocuparé de tu madre más tarde".

Se dejó llevar. Caminó con la enfermera sujetándole el brazo. En el pasillo se dio cuenta del ruido y el movimiento de la gente. Camilleros y enfermeras caminaban de un lado a otro, los médicos se apresuraban hacia los ascensores. En una esquina de la habitación había un televisor encendido y un grupo de personas sentadas ante él viendo un concurso. La enfermera le soltó el brazo y se acercó a un médico, que levantó la vista y asintió con la cabeza.

Luego, el médico y la enfermera pasaron junto a él hacia la habitación de su madre. Quería entrar a verla una vez más, pero era mejor que el personal del hospital se encargara de lo que hubiera que hacer. Él mismo tenía que llamar a su hermano pequeño de Wilmington y a su hermana de Chapel Hill.

El hombre se paró en el pasillo, volvió a respirar hondo y se frotó un lado de la cara. Seguía entumecido. Se sentía débil; necesitaba aire. En la pantalla de televisión, una mujer joven, no mayor que la enfermera que había estado en la habitación, había ganado un premio. Gritó de alegría.

El hombre atravesó los visores y entró en un largo pasillo. Sabía que al final del pasillo había una puerta que daba a la calle. Caminó despacio, respirando hondo. Cuando llegó a la puerta exterior, se paró y respiró el aire nocturno. Había niebla y el aire estaba húmedo. Sintió el vaho en la cara. Mirando hacia arriba, pudo ver la luna, envuelta en la misma niebla. Empezó a caer una lluvia ligera".

Con qué facilidad se puede caer en el sentimentalismo, sobre todo en una escena que implica la muerte de una madre ante los ojos de su hijo. He releído la escena con atención. He intentado simplificarla al máximo. Por supuesto, otros escritores la habrían tratado de forma diferente.

Al final, hice que el hombre saliera y sintiera el aire nocturno en su carne, y viera la luna envuelta en bruma. Cuando releí la escena, pensé en Chéjov, que a menudo, al final de una historia, lleva al lector a fenómenos naturales. Pienso en particular en su cuento "El asesinato". Nosotros mismos en la vida, cuando las cosas se ponen difíciles, encontramos consuelo en el aire nocturno, o en la luz del sol, o en los bosques. Es nuestra herencia como seres humanos sentirnos cómodos en esos entornos, y el escritor no debería olvidarlo.

Un buen ejercicio para los alumnos sería escribir un episodio cargado de emoción, y hacerlo de la forma más sencilla posible, para que no se cuele ninguna falsa emoción o sentimentalismo. Escríbanlo con cuidado. Estoy seguro de que descubrirán, como me ocurrió a mí con la escena anterior, que tuve que reescribirla constantemente

para evitar las falsas emociones y evitar el bathos que una escena así podría engendrar fácilmente.

Sobre todo, evite el sentimentalismo. A veces es fácil dejarse llevar por la emoción, sobre todo cuando se escribe sobre un incidente real de la vida de uno, en el que hubo una gran pena o tristeza. Por lo tanto, es aconsejable escribir sobre hechos ocurridos en el pasado, que hayas meditado y asumido. Escribir sobre sucesos en el momento en que ocurren puede llevarle a caer en la trampa de dejarse llevar por las emociones.

Hay otro peligro, además de la trampa del sentimentalismo, que puede surgir cuando se escribe sobre hechos que están sucediendo. Supongamos que escribes sobre una relación amorosa actual. La relación puede ir bien y luego torcerse. Luego se consolida. Tu escritura reflejará todo esto y, como no puedes poner distancia entre tus emociones y los acontecimientos que las provocan, tanto tú como el lector iréis en una montaña rusa.

He descubierto que me resulta difícil no sólo escribir sobre acontecimientos recientes, sino también sobre una ciudad en la que resido actualmente. Echando la vista atrás, sólo mi primera novela trataba del lugar en el que vivía. Escribí sobre Los Ángeles en San Francisco, Nueva York en Las Vegas, Las Vegas en Los Ángeles, y así sucesivamente. No es una regla rígida, pero siempre he pensado que la distancia, tanto en el espacio como en el tiempo, da al escritor una mejor perspectiva de su obra.

13. EL FINAL DE LA NOVELA

Al igual que el principio es importante al escribir una novela, también lo es el final. Es el último párrafo, incluso la última línea, con lo que nos quedamos, lo que nos persigue después de habernos involucrado con unos personajes y una narrativa que nos han retenido y conmovido durante cientos de páginas.

El escritor sin talento a menudo nos ofrece un final emocionante; el buen escritor, una caída agónica. La obra está acabada, ha terminado. Como William Makepeace Thackery escribe tan acertadamente al final de su magnífica novela, Vanity Fair:

"Venid, niños, cerremos la caja y las marionetas, que nuestra obra se ha acabado".

Algunos escritores tienen finales maravillosos para sus novelas e historias. Thomas Mann me viene inmediatamente a la mente. En Felix Krull (el cuento, no la novela) el padre del protagonista acaba de pegarse un tiro, y el niño, Felix, corre a la habitación de su padre y lo ve muerto de una herida mortal. Así es como Mann termina la historia:

"Me paré junto a la cáscara terrenal de mi progenitor, que ahora se enfriaba, con la mano sobre los ojos, y le pagué el abundante tributo de mis lágrimas".

El final de Muerte en Venecia, quizá la mejor novela jamás escrita, dice así:

"Pasaron algunos minutos antes de que alguien se apresurara a socorrer al anciano allí sentado, desplomado en su silla. Lo llevaron a su habitación. Y antes del anochecer un mundo conmocionado y respetuoso recibió la noticia de su fallecimiento".

Por escribir así, Mann ganó el Premio Nobel de Literatura en 1929. Fíjese en los finales de las novelas escritas por los maestros. Si quiere ejemplos estadounidenses, fíjese sobre todo en El gran Gatsby, donde Fitzgerald se muestra más poético. Y fíjese en el final de El sol también sale, de Hemingway, con su evocador "Sí", dije, "¿no es bonito pensarlo?", dicho por Jake Barnes a Lady Brett Ashley, resumiendo lo que podría haber sido si no hubiera recibido esa horrible herida de guerra.

El final puede ser inquietante, como en 1984 de George Orwell, donde Winston Smith se quiebra como individuo. Orwell escribe como última línea: "Amaba al Gran Hermano".

Está el famoso "Sí" pronunciado por Molly Bloom al final de Ulises, una afirmación de la vida sensual, y luego está el "¿Sí?" pronunciado tímidamente por Alexander Portnoy al final de La queja de Portnoy de Philip Roth.

Cuando termine una novela, intente que las últimas líneas sean memorables pero acordes con el tono de la novela. Deben emocionar al lector y estar desprovistas de sentimentalismo y artificialidad.

14. TÍTULOS

Cuando termine su novela, probablemente ya habrá pensado en un título para la obra. O puede que no se le ocurra ningún título. En este último caso, no pasa nada por enviar la novela sin título. Basta con escribir "Novela sin título" en la portada. A un agente o editor no le importará mucho. Si les gusta lo que escribes y deciden representarte o publicar la novela, estarán encantados de trabajar contigo para crear un título adecuado.

¿Qué importancia tiene un buen título? La verdad es que no lo sé. Creo que a veces un título puede ayudar a un libro, pero al final lo que cuenta es el contenido. Puedes titularlo "Bailando desnudo con la mujer del Presidente", y sin duda llamará la atención, pero si el libro es mediocre, nadie lo comprará. Puede que el título le dé un poco de publicidad, pero usted quiere más que quince minutos de fama.

Al fin y al cabo, un título no puede decir mucho, y a menudo no dice nada sobre el contenido del libro. Hemingway utilizó "The Sun Also Rises" porque forma parte de una cita de la Biblia que personalmente significaba mucho para él. Esa novela suele llamarse una obra de la generación perdida, y quizá "La generación perdida" habría sido más adecuado.

Mi primera novela se titulaba Rapt In Glory. El título carece de sentido en lo que respecta a la historia, pues ¿qué tiene que ver con tres hombres que atracan una farmacia en Brooklyn? Pero esa frase me conmovió enormemente cuando la vi por primera vez en el Cementerio de Guerra Americano, a las afueras de Florencia.

Si se te ocurre un título para tu novela, puede que el editor lo vete. A no ser que tengas mucha influencia o que te empeñes en que no te lo publiquen, el editor suele salirse con la suya. He luchado contra editores en dos de mis títulos, Pesadilla en la oscuridad y Dulce tierra de libertad. Hoy estoy satisfecho con este último, pero no con el primer título.

Cuando discutía el primer título, pensé que debía llevar la palabra "escape". Ya se había publicado una novela titulada Escape unos años antes, así que ese título estaba descartado. Los títulos no pueden ser objeto de derechos de autor, pero aun así no conviene tener el mismo título que una novela reciente. Los lectores se confunden, y ningún editor quiere promocionar un libro que pueda promocionar inadvertidamente otra novela publicada por otra editorial.

Cuando salió la reseña de la novela en el Sunday New York Times, había un subtítulo en la reseña. El crítico escribió "Fuga del infierno", y yo pensé que sí, que ése debería haber sido el título. Pero claro, para entonces ya era demasiado tarde.

Mi mejor consejo es el siguiente: no te preocupes demasiado por el título y no tengas miedo de no tener título cuando presentes la obra a un agente o a una editorial. O simplemente puedes poner un título que pueda interesarte y escribir debajo "título provisional". De este modo, el agente o el editor podrán pensar en su propio título para la obra, sin tener la sensación de que el suyo, que podría no gustarles, está grabado en piedra.

PARTE DIEZ
LA NOVELA DE GÉNERO

Las novelas se dividen en varias categorías o géneros. Está la novela histórica, la novela romántica, la ciencia-ficción, la novela de misterio, la novela policíaca, la novela de comentario social, etcétera, etcétera.

En este trabajo no me ocupo de los distintos géneros. Mi sugerencia es que aprenda el oficio de escribir, y entonces toda su obra tendrá fuerza, independientemente de la categoría en la que se encuadre. Cuando pensamos en novelas históricas, por ejemplo, pensamos en potboilers y obras populares de mala calidad en su mayor parte, y sin embargo Guerra y Paz de Tolstoi es una novela histórica, que trata de acontecimientos que ocurrieron al menos medio siglo antes de que él escribiera el libro. Y Guerra y paz no es sólo la gran novela rusa, sino quizá la mejor novela jamás escrita.

Una novela policíaca como El halcón maltés, de Dashiell Hammet, está muy por encima de la ficción policíaca corriente. Una novela que puede considerarse de comentario social es Las uvas de la ira, de John Steinbeck. Esta obra, junto con De ratones y hombres, le valió el Premio Nobel de Literatura. Otra novela del mismo género

es Una tragedia americana, de Theodore Dreiser, una obra realmente impactante. Dreiser fue candidato al Premio Nobel un año, pero perdió frente a Sinclair Lewis, autor de Main Street y Arrowsmith. No sé quién lee las novelas de Lewis hoy en día, pero Una tragedia americana, como ya he escrito antes, y la otra gran novela de Dreiser, Sister Carrie, siguen vivas.

Tres amigos míos, K.W. Jeter, Tim Powers y Jim Blaylock, escriben novelas de ciencia ficción y/o terror. Aunque no me interesa mucho ese género, respeto su trabajo, porque conocen su oficio, y sus obras podrían ser, sin el aspecto de ciencia ficción o terror, novelas poderosas por derecho propio.

Si no dominas el oficio, si no lees a los mejores, tendrás problemas sea cual sea el género en el que decidas escribir. Es importante leer otras categorías de ficción aunque sólo quieras escribir novelas románticas o de misterio. Aprende tu oficio. El oficio de escritor tiene unas reglas muy claras. Como escribió T.S. Eliot: "No es prudente violar las reglas hasta que no sepas observarlas".

Muchos escritores jóvenes sólo quieren empezar, escribir una historia o una novela, sin tener ni idea de lo que están haciendo. Luego se apresuran a enseñar su trabajo a sus amigos, que les dicen: "vaya, esto es genial, tío". Y entonces lo envían y se quedan atónitos ante los rechazos. ¿Cómo pueden ser rechazados si a sus amigos les han encantado los cuentos o la novela? Desgraciadamente, sus amigos no están en condiciones de publicar su obra ni de representarlos como agentes.

En Hollywood, cuando trataba con agentes y productores, había una frase ante la que me estremecía. El agente o productor decía: "Me encanta". Era el beso de la muerte. Un amigo vino a Los Ángeles con su guión y empezó a enseñarlo. Una mañana me llamó muy emocionado.

"Se lo enseñé a ... y le encantó. No paraba de hablar maravillas de él".

"Eso está bien", dije. No tuve valor para decirle que estaba en problemas.

"Oye, Ed, no pareces muy emocionado por la noticia".

"A ver qué pasa".

Pensó que yo era una persona "deprimida" por no saltar de alegría, pero he oído "me encanta" varias veces, todas con los mismos resultados. Efectivamente, me llamó, con voz lastimera.

"No puedo entenderlo", dijo, "les encantó y ahora me lo devuelven por mensajero, sin un comentario. Y no me devuelven las llamadas".

Lo que quiero oír en Hollywood es al productor diciendo "Odio el maldito guión; es una auténtica mierda, pero DeNiro y Costner quieren hacerlo, así que al diablo con mi opinión".

Como he dicho antes, no te preocupes por lo que piensen tus amigos de lo que escribes. No van a publicarlo, así que su opinión no significa nada. De hecho, su opinión puede ser destructiva. Si les encanta, te encuentras eufórico, sólo para ser defraudado por verdaderos profesionales. Si sus amigos lo odian, puede que te desanimes y no te molestes en enviarlo. En cualquier caso, pierdes.

Como escritor, ten paciencia. Escribe con cuidado y hazlo lo mejor que puedas. Paciencia. No tengas prisa por terminar algo para poder enviarlo. No lo sueltes de tus manos hasta que hayas hecho todo lo posible con la obra. Sólo entonces, cuando estés convencido de que no se puede añadir ni quitar nada más, envíalo.

Hemos hablado de las reglas de la escritura, que por supuesto no son férreas. Las reglas están para romperlas. Los artistas tienen imaginación y no se rigen por normas estrictas. Las reglas que hemos establecido tienen que ver con el arte de la ficción. Hay que estudiarlas

y, una vez dominadas, convertir la obra en arte. Y si escribes en un género concreto, tendrás que respetar las reglas que rigen esa categoría de ficción.

En cualquier género en el que escribas, lee lo mejor que se haya hecho en ese campo. ¿Cómo sabes qué es lo mejor? En cualquier campo hay maestros reconocidos. Si escribes ciencia-ficción, por ejemplo, Philip Dick, Isaac Asimov, Ray Bradbury y Arthur C. Clarke, por nombrar algunos, son autores respetados en ese género. Ve a la biblioteca local y pide a un bibliotecario que te ayude a seleccionar las mejores obras. Si él o ella no puede hacerlo, prueba en otra biblioteca. Por regla general, no me fío mucho de las opiniones de los empleados de las librerías, aunque algunos pueden estar bien informados.

En novela policíaca, encontrará a Dashiell Hammet y Raymond Chandler, así como a Conan Doyle, el creador de Sherlock Holmes, por nombrar sólo algunos. En novela histórica, sin duda hay que leer Lo que el viento se llevó, de Margaret Mitchell. En misterio, hay una docena de grandes maestros, como Dorothy Sayers y Georges Simenon. De nuevo, pregunte al bibliotecario o busque en las estanterías. Coge unos cuantos libros, siéntate y míralos como si fueras un escritor profesional. ¿Es original la escritura? ¿Capta tu atención el protagonista? ¿Te intriga de inmediato y luego te arrastra la historia?

En cuanto al género de novela romántica, no te molestes con los romances de Harlequin y cosas por el estilo. Lee las novelas de Jane Austen, como Sentido y sensibilidad, Emma, Mansfield Park y Orgullo y prejuicio. Es una escritora mucho más alegre que las Brontes, Emily y Charlotte, cuyas obras podrían clasificarse como romances góticos. La obra más famosa de Emily Bronte es Cumbres borrascosas, y la de Charlotte es Jane Eyre.

Lee a los mejores, ten paciencia con tu trabajo, crea personajes que vivan, toca las emociones del lector, y tendrás éxito como escritor, independientemente del género en el que decidas escribir.

PARTE ONCE
¿QUÉ EXTENSIÓN DEBE TENER LA NOVELA?

Una pregunta que me hacían a menudo era: "¿qué extensión debe tener la novela?" O "¿qué tamaño de novela quieren los editores?". Hay una respuesta sencilla a la primera pregunta, y es ésta. Tu novela debe ser tan larga como sea necesario. Cuando no hay nada más que escribir, la novela está acabada. No se pueden contar las páginas o las palabras de una novela; debe seguir su curso.

En cuanto a la segunda pregunta, los editores pueden darte todo tipo de respuestas, pero ni ellos mismos saben la respuesta. Los editores se quejan conmigo del precio del papel, que hace que los libros sean tan caros hoy en día. Hablan de publicar novelas más cortas, pero no dejan de buscar la superproducción de 900 páginas que sus lectores engullirán.

Olvídese de los editores cuando trabaje en su novela. Olvídese de los editores y de los agentes. Confía en ti mismo. Usted es la persona más importante de este grupo; usted es el individuo creativo. Si tienes una historia que contar y requiere 1.000 páginas, que así sea. Si su historia puede terminarse en 200 páginas de manuscrito, entonces ése es el tamaño de su novela completa.

¿Qué es una novela? Esta es otra pregunta difícil. Yo diría de entrada que el manuscrito debe tener al menos 150 páginas, o 37.500 palabras. Algunos tienen menos. Un novelista como Philip Roth puede conseguir que se publique como novela un libro extremadamente pequeño, no más que un relato corto extenso, como El pecho. Eso es porque es Philip Roth y las editoriales se adaptan a él.

Más a menudo, una obra de ese tamaño en forma de manuscrito se considerará una novela corta y, si se publica, irá acompañada de un grupo de relatos breves. Ese fue el caso de la primera obra de Roth, Goodbye Columbus, una novela que se publicó con varios relatos cortos en un solo volumen. Muerte en Venecia, de Mann, salió del mismo modo, acompañada de varios relatos cortos, todos ellos pequeñas obras maestras. Ambas novelas son obras de gran calidad. Goodbye Columbus me parece la mejor obra de Roth.

Si su obra tiene menos de 150 páginas y no ha publicado antes, se encuentra en una especie de tierra de nadie. Un editor será reacio a publicar una novela tan pequeña por sí sola, y puede que le exija que añada varios relatos cortos. Sin embargo, si los relatos no se han publicado antes, puede que sea reacio a aceptar el libro. Todo depende de la editorial, y en este sentido tendrá más posibilidades con una editorial pequeña que con una grande.

Otra pregunta que surge entre los escritores principiantes se refiere al número de páginas del manuscrito que se convierten en páginas del libro. ¿Cuál es esa proporción? Por ejemplo, si escribes una novela de 250 páginas de manuscrito, ¿cuántas páginas de libro representan?

Antes de responder a esta pregunta, hablaré de los métodos para escribir novelas. Antes de la llegada del ordenador, los escritores básicamente adivinaban el número de palabras que sumaban sus manuscritos. Calculaban que cada línea tenía aproximadamente diez

palabras y cada página veinticinco líneas, lo que sumaba un total de 250 palabras por página. Si escribían un manuscrito de 300 páginas, el recuento aproximado de palabras era de 75.000 palabras.

Con los ordenadores, es fácil saber el número exacto de palabras, ya que la mayoría de los programas tienen una función de "recuento de palabras". Ya no tienes que hacer aproximaciones; el recuento de palabras es exacto.

Miré varios libros antes de escribir esta sección y descubrí que el número de líneas de los libros variaba de un libro a otro, de tapa dura a tapa blanda. Algunos tenían 39 líneas, otros 43 y algunos incluso 47 líneas por página.

Si utilizamos un número redondo, digamos 40, como número medio de líneas del libro, entonces habrá aproximadamente 400 palabras por página. Si el manuscrito medio tiene 25 líneas y consta de unas 250 palabras, por cada 16 páginas de manuscrito habrá 10 páginas de libro. Así, un manuscrito de 320 páginas acabará siendo de 200 páginas de libro.

Si tratamos con palabras, en lugar de páginas, llegamos a proporciones similares. Supongamos que escribimos 80.000 palabras. Entonces tenemos un libro de 200 páginas. Utilice estas proporciones para guiarse. Si un escritor acude a mí y me dice que el recuento exacto de palabras de su novela es de 94.000 palabras, puedo decirle entonces que las páginas del libro serán aproximadamente 235 páginas. Simplemente divido 94.000 entre 400 para llegar a esta respuesta.

Tenga en cuenta que utilizo la palabra "aproximadamente". Cada editorial es única, y no existe un recuento de palabras o un número de líneas establecido para el sector en su conjunto. Pero esta fórmula te dará una idea aproximada del número de páginas que puede tener

un libro si conoces el número total de páginas del manuscrito o el número exacto de palabras.

PARTE DOCE
DEDICACIÓN Y PACIENCIA

Hay mucha gente con talento, mucha gente que quiere ser escritor. Algunos tienen un talento enorme y, sin embargo, nunca serán publicados, nunca tendrán su nombre en el lomo de un libro. ¿Por qué? Porque la escritura es una amante celosa y requiere toda tu atención. Como dice Tonio Kroger en el cuento homónimo de Thomas Mann,

"Allí estaba, sufriendo vergüenza por el error de pensar que se puede arrancar una sola hoja del árbol de laurel del arte, sin pagar por ello con la vida".

El escritor serio debe dedicarse a su arte. Escribir no es un pasatiempo ni un hobby, no si uno quiere enaltecerse a sí mismo. Esto no significa que escribir se convierta automáticamente en tu trabajo a tiempo completo. Esto puede ser imposible. Como escritor principiante o aspirante, probablemente tenga otro trabajo o profesión. Tiene que ganarse la vida y mantener a su familia.

Lo que entiendo por atención es el compromiso con uno mismo, la búsqueda constante hacia el interior para abrirse, para expresar los verdaderos sentimientos, para examinar la propia alma. Es difícil, pero no imposible. Como he escrito antes, todos somos capaces de

asesinar y todos somos santos, y todo el espectro de la condición humana discurre entre estos dos extremos.

Además, un escritor debe tener paciencia. Paciencia para reescribir, examinar y criticar objetivamente su propio trabajo. Paciencia para quedarse con la obra y no enseñársela a amigos o parientes para recibir una palmadita barata en la espalda que no significa nada y, por lo general, es destructiva. No escribas para poder decir que eres "escritor" en una fiesta. La siguiente pregunta es invariablemente: "oh, ¿qué escribes?", seguida de "¿te han publicado?". A medida que vas dando rodeos o, lo que es peor, mientes sobre lo que has hecho, tu imagen de ti mismo se va hundiendo.

Cuando vivía en San Francisco en los años 70, asistía a varias fiestas y, cuando me preguntaban a qué me dedicaba, respondía: "Soy escritor". A eso me dedicaba.

La siguiente pregunta fue: "¿A qué te dedicas realmente?". Prácticamente todo el que sabía leer un libro se llamaba a sí mismo escritor en la ciudad de la bahía. Los escritores eran personas que llevaban diarios o escribían tres líneas de un relato corto, o habían trabajado durante cinco años en el esbozo de una novela.

Al cabo de un tiempo, cuando me preguntaban a qué me dedicaba, respondía simplemente: "Trabajo en un despacho". Esto satisfacía a los preguntones y no me hacían más preguntas. Habían conocido a un mecanógrafo o a un oficinista y no era ninguna amenaza para ellos.

En Los Ángeles, me encontré con toda una nueva serie de preguntas. La primera sería "¿a qué te dedicas?".

"Soy escritor".

"¿Escribes para la televisión?"

"No."

"¿Qué escribes, novelas policíacas o ciencia ficción?".

"No."

"Oh, ¿escribes para un periódico?"

Esa sería una línea general de preguntas. En lugar de preguntar qué escribe y esperar una respuesta, se lanzan a hacer suposiciones sin dudarlo un instante. Una pregunta que nunca hago es "¿a qué se dedica?". Para mí, es una forma de categorizar a un individuo. ¿Qué más da a qué se dedique una persona? Si no puedes percibir la valía de una persona sin saber a qué se dedica, entonces te estás vendando los ojos.

Al cabo de un tiempo negué ser escritor para evitar estas suposiciones y preguntas sin sentido. Cuando daba clases en la UCLA y la USC me limitaba a decir que enseñaba. "¿Qué enseñaba?

"Inglés". Eso detuvo todas las preguntas.

En las fiestas, la gente se me acercaba y me decía: "Oye, he oído que eres escritor", y luego, sin esperar respuesta, me decían que tenían una gran historia que yo debería escribirles como novela. O que la historia de su vida era material maduro para una novela. Yo escuchaba pacientemente durante uno o dos minutos y luego me escabullía de la conversación con alguna excusa. Si su historia era tan interesante, ¿por qué no la escribían? ¿Qué querían de mí?

En una reunión de profesores en la UCLA, un hombre de mediana edad se me acercó y me habló de su éxito como escritor, contándome que a finales de los sesenta su novela ocupaba el décimo lugar en la lista de best-sellers del LA Times. Siguió hablando y, cuando se le acabaron las palabras, me preguntó si yo escribía.

Asentí con la cabeza.

"¿Ha sido publicado?"

"Bueno, ya sabes cómo es".

Me lanzó una mirada fulminante y siguió adelante. Imagínese, le había robado su valioso tiempo y ni siquiera era un escritor publica-

do. Por supuesto, mi respuesta no fue negativa, pero no tengo ningún interés en competir con gente así, lanzando credencial tras credencial para estar a su altura. Descubrí que, cuando empezaba a presumir de mi carrera de escritor, me ponía de mal humor. Y entonces cerraba la boca abruptamente. Cualquiera que tenga que presumir de su éxito para causar impresión está sumido en una desesperada inseguridad.

Volvamos a la paciencia y la dedicación. Cuando se escribe una novela, el camino es largo. Hay miles de escritores que empiezan novelas y nunca las terminan cada año. El mero hecho de terminar una novela ya es un logro. Requiere dedicación, que en mi opinión es más importante que el talento. Talento hay de sobra, pero sólo unos pocos aguantan el tirón y se esfuerzan por terminar una novela.

Escribir una novela no debería ser una tarea, sino un placer. El proceso es tan importante como el producto final, porque escribir una novela no es sólo un logro, sino una experiencia de aprendizaje. Se aprende el arte y el oficio de escribir, un arte exquisito, y se aprende mucho sobre uno mismo en el proceso. Si escribes con sinceridad, es mejor que cualquier forma de terapia, porque escarbarás en lo más profundo de ti mismo como pocas personas lo han hecho.

Escribir una novela no es una tarea sencilla; es más bien desalentadora. Cuando empiezas, y escribes una o dos escenas, habrás completado unas pocas páginas de trabajo, que parecen nada en absoluto comparadas con una novela terminada. Pero las páginas se acumulan día a día si sigues trabajando. Entonces, un día, te sorprenderás al ver ante ti más de doscientas páginas de manuscrito. El trabajo ha tomado forma y es sustancial.

¿Con qué frecuencia debe trabajar en la novela? Yo sugeriría que todos los días, una vez empezada. No es una regla rígida, ya que depende de lo que ocurra en su vida. Puede que trabaje a jornada com-

pleta, que tenga una familia a la que mantener y con la que pasar tiempo. Pero si esa novela arde en tu interior, se convertirá en lo más importante de tu vida y contarás las horas que faltan para llegar a la máquina de escribir o al ordenador y trabajar en ella.

Algunos escritores dedican horas al día y otros mucho menos tiempo. Otros no trabajan todos los días, sino esporádicamente. No recomiendo esta última opción. Para mí, la novela siempre está conmigo, día y noche. Es algo en lo que pienso antes de dormirme, y si me levanto durante la noche, vuelvo a pensar en la obra. Por la mañana, cuando me despierto, está conmigo. Me acompaña a todas partes. Pide a gritos que la trabaje y la lleve a buen puerto.

Terminar la novela es la gran aventura. Habrá momentos en los que te atascarás en algún punto. Deja de escribir, aléjate de la obra, entra en tu inconsciente, ábrete y sigue adelante. Persevera. Estás en una de las grandes aventuras de la vida; no te rindas. Dedícate a tu trabajo y el trabajo te recompensará.

Después de terminar una novela, llega el momento de tomarse un descanso. Es difícil ir de un subidón a otro, terminar una obra importante y luego, sin pausa, empezar otra. Hay que volver a llenar el pozo. Tómatelo con calma durante un tiempo; de lo contrario, te estarás presionando demasiado. Pienso en Tennessee Williams escribiendo durante horas todos los días de su vida. Al cabo de un tiempo, se agotó y su obra posterior se deterioró.

La escritura tiene un ritmo, igual que la vida. No podemos estar despiertos veinticuatro horas al día, día tras día. Hay que dormir. Hay que descansar. Trabajamos y luego nos relajamos. Es un precepto básico de la vida. Lo mismo ocurre con la escritura. No podemos seguir sin parar o hacer una pausa. Debemos refrescarnos. Escribir ya es bastante difícil, el acto de poner palabras en páginas en blanco puede agotar la energía de cualquiera. Si eres capaz de terminar una

novela completa, tómate un merecido descanso antes de emprender otra.

PARTE TRECE
EL CUENTO

1. UNA VISIÓN GENERAL

Al principio, al examinar el arte y el oficio de la ficción, hablé de cómo empezar un cuento o una novela, y mostré que los mismos principios regían cada forma. Me centré en la novela porque supuse que el sueño de todo escritor de ficción es escribir y publicar una novela. Sin embargo, a algunos escritores no les interesa la novela y se concentran en los relatos cortos. Esto no hace que su trabajo sea menor, sólo diferente.

Me vienen a la mente dos ejemplos. El primero es Antón Chéjov, cuya obra admiro por encima de todas las demás y a quien me siento más cercano como escritor. El segundo es Raymond Carver, un escritor estadounidense que, en su relativamente corta carrera como escritor, produjo una serie de maravillosos volúmenes de relatos cortos.

Algunos escritores escriben cuentos y novelas con la misma destreza. Hemingway, Joyce Carol Oates, Franz Kafka, Thomas Mann y James Joyce dominaban ambas formas. J.D. Salinger pertenece sin duda a este grupo.

Algunos escritores me parecen, y esto es sólo una opinión personal, mejores cuentistas que novelistas. Yo incluiría en esta categoría a Isaac Bashevis Singer, premio Nobel de Literatura, y a Ann Beattie.

También a John Cheever, John Updike, Nelson Algren y William Saroyan. También hay que mencionar al escritor irlandés William Trevor. Algunos escritores son novelistas maravillosos, pero no han igualado su mejor obra cuando escriben relatos cortos. Pienso inmediatamente en Graham Greene, un brillante escritor inglés que sin duda merecía el Premio Nobel. Aunque algunos de los relatos cortos de F. Scott Fitzgerald son constantemente antologados, creo que su reputación descansará en última instancia en El gran Gatsby y sus obras más largas, incluida su novela inacabada El último magnate.

El relato corto tiene una limitación básica: el tamaño. Por lo demás, no hay reglas rígidas en cuanto a su contenido y estilo. Los escritores innovadores han ampliado sus limitaciones, y la mejor manera de aprender a escribir un relato corto es leer las mejores obras de los mejores escritores. Sin duda, los autores que he mencionado antes te darán un buen comienzo.

A diferencia de la novela, el relato corto no necesita un paisaje amplio. El terreno que cubre el escritor es más estrecho y la visión, por lo general, más reducida. No necesitamos un final culminante; basta con una iluminación. Por iluminación me refiero a una visión de un personaje que, aunque pequeña, puede ser significativa. Un protagonista puede ver algo que ha pasado por alto en su carácter; un defecto que le ha frenado o le ha convertido en un marginado. O un personaje puede ver en el corazón de otra persona y llegar a una comprensión que antes se le había escapado.

Puedo dar un ejemplo tras otro. Lo importante es que ocurra algo, por pequeño que sea; que se realice un cambio, que se logre iluminar el espíritu humano. No tiene por qué ser optimista; puede ser todo lo contrario, también puede estar lleno de horror. En realidad, no hay más límites que la imaginación del escritor.

Un escritor hábil de relatos cortos, a pesar de su forma más reducida, puede mostrar un mundo tan completo como cualquier novela. Un buen ejemplo de ello es "Los muertos", de James Joyce, que ofrece una magnífica visión del mundo de la sociedad dublinesa en forma de cena. Todo un mundo está contenido en esta historia.

Estudia a los grandes escritores de este género. En mi opinión, la mejor colección de relatos cortos en lengua inglesa es Dublineses, de James Joyce. Joyce fue uno de los gigantes de la literatura del siglo XX y debería leerlo cualquier escritor que se plantee hacer un trabajo serio. En mi opinión, los mejores relatos cortos en cualquier idioma son los últimos de Antón Chéjov. Hay muchas antologías de su obra disponibles en rústica, y deberían formar parte de la biblioteca de cualquier escritor. Los Cuentos reunidos de William Trevor son muy recomendables. Es un verdadero maestro de este género.

En el relato corto, buscamos las mismas cosas que apreciamos en una buena novela: lenguaje e imágenes, personajes que vivan y respiren, un impulso narrativo y una situación evocadora que despierte nuestras emociones.

2. EL MERCADO DEL RELATO CORTO

Es más fácil escribir un cuento que una novela. El propio tamaño de cada uno de ellos lo pone de manifiesto. Existe un mercado más amplio para el relato corto, y revistas como The New Yorker, Playboy y Esquire pagan sumas bastante sustanciosas tras la aceptación. Otras revistas conocidas como Atlantic Monthly, Commentary, Good Housekeeping, Harper's Magazine, McCall's, Mademoiselle y Redbook publican regularmente relatos cortos.

Además de estas publicaciones periódicas, hay literalmente cientos de revistas más pequeñas, muchas de ellas revistas literarias universitarias, que publican relatos cortos. El mercado está ahí fuera. Desgraciadamente, la paga por los relatos suele ser escasa y en muchos casos el escritor tiene que conformarse con ejemplares gratuitos o una suscripción a la revista como pago. Es muy difícil ganarse la vida escribiendo cuentos.

La única forma de ganar dinero es publicar regularmente en revistas como The New Yorker o publicar una colección de sus relatos en forma de libro. Sin embargo, esto es bastante difícil. A menos que uno sea un Raymond Carver, Ann Beattie, John Cheever, John Updike, Tillie Olsen, Margaret Atwood, Mavis Gallant o Alice Adams, por nombrar algunos de los escritores de relatos más conocidos y respe-

tados, los editores no se atreven a publicar una colección de relatos. Suelen perder dinero y, aunque tengan éxito, ganan muy poco por encima de los anticipos.

Como escritor principiante o inédito, lo primero que debe hacer es perfeccionar su arte con el relato corto. Una novela puede llevar un año o más, mientras que un relato corto puede escribirse en un par de sesiones. Es una buena sensación completar una obra de cualquier tamaño, y no necesitas un agente para enviar relatos a revistas.

3. PRESENTACIONES

De entrada, yo no me molestaría en publicar en The New Yorker o en otras revistas de gran tirada. En primer lugar, las posibilidades de que te publiquen son casi nulas. Estas revistas suelen aceptar trabajos de escritores con reputación nacional o internacional, e incluso si les gusta tu historia, el hecho de que no tengas nombre en las letras jugará en tu contra. Por supuesto, algunos desconocidos llegan a ser publicados por revistas importantes. Sin embargo, las probabilidades de que esto ocurra son astronómicas. Por eso, para empezar, yo sugeriría entrar en el otro mercado, el literario y el de las pequeñas revistas.

¿Cómo encontrar una lista de estas pequeñas publicaciones periódicas? Es bastante sencillo. Cada año se conceden los premios O.Henry a los mejores relatos cortos, publicados como Prize Stories, por Doubleday. En la contraportada del libro figura una lista de las publicaciones periódicas consultadas para los premios, junto con sus direcciones.

Además de esta obra anual, existe Best American Short Stories, publicada por Houghton Mifflin Company, que no sólo contiene una lista de revistas, con sus direcciones, sino también el nombre del re-

dactor jefe de cada publicación periódica, lo que le proporciona un nombre personal al que enviar su relato.

Cuando decida enviar un relato corto, no se moleste en enviar primero una carta de consulta. Me refiero a una carta en la que se cuenta algo sobre el relato y se pregunta al editor si está interesado en recibirlo. ¿Cómo puede saberlo un editor? No tiene ni idea de tu talento ni de la valía del relato. Envía el relato directamente. Probablemente lo leerán y decidirán si lo rechazan o lo publican.

En este punto quiero intercalar una historia que contaba a todas las clases de estudiantes de la UCLA. Por aquel entonces, Wayne Gretsky jugaba al hockey con los LA Kings y, se mire por donde se mire, Gretsky era un jugador brillante. Una noche, en casa, estaba cambiando de canal y un periodista entrevistaba a Gretsky. El periodista le preguntó: "Wayne, ¿por qué hiciste ese último tiro a puerta? Fue un tiro loco y no creí que tuviera ninguna posibilidad de entrar".

Gretsky respondió con palabras de sabiduría. "Porque todos los tiros que no haces a puerta no entran. Hice el tiro y entró".

Hablaba en mis clases de la entrevista a Gretsky y luego añadía. "Hay una cosa segura sobre la escritura. Una absoluta. Cada historia que no envíes no se publicará. De eso puedes estar seguro. Y por supuesto, cada historia que no escribas, no será enviada". Para ser escritor, debes escribir. Así de simple. Y una vez que hayas escrito un cuento con el que estés satisfecho, envíalo.

Lo peor que te puede pasar es que te rechacen. Eso es todo. No va a llamar a la puerta un matón con un bate de béisbol en la mano para preguntarte si has enviado un relato corto a una revista literaria. No te romperán las rodillas; simplemente te rechazarán. Y si no soportas el rechazo, no te molestes en escribir.

Adjunta siempre un sobre franqueado y con tu dirección si quieres que te devuelvan el artículo, en caso de que lo rechacen. Si no lo

haces, rechazarán el artículo y nunca sabrás nada de ellos ni te lo devolverán. El franqueo es caro y muchas de estas revistas funcionan con presupuestos muy reducidos, por lo que no van a correr con los gastos en tu nombre.

Si sus fondos son limitados, puede que no quiera que le devuelvan el manuscrito. Entonces, adjunte un sobre franqueado con su nombre y la dirección del remitente, de modo que, si rechazan el manuscrito, usted reciba el rechazo, no el cuento. Puede que le resulte más barato seguir copiando relatos que pagar el franqueo de devolución, pero eso es cosa suya.

En los viejos tiempos, antes de la llegada de las máquinas Xerox, podías enviar un artículo a una sola revista, a menos que volvieras a mecanografiar copias originales del mismo. Si lo copiabas o enviabas un calco, el editor lo sabía y lo rechazaba automáticamente. Hoy es difícil saber qué es original y qué no, y con las impresoras conectadas a los ordenadores, todo trabajo es original.

Por eso le sugiero que envíe un artículo a varias revistas a la vez. Muchas de ellas tardan semanas y a veces incluso meses en responder. ¿Por qué no poner el tiempo de su parte? La pregunta surge invariablemente, como ocurría a menudo en mis talleres, "¿y si dos revistas deciden aceptar tu relato?".

No es la peor situación. Supongamos que la revista A acepta tu historia y una semana después descubres que la revista B también la ha aceptado. ¿Y qué haces? Actúa en tu propio interés. Las revistas, los directores, los agentes y los editores actúan en su propio interés, así que ¿por qué no debería hacer lo mismo el escritor creativo?

Como transcurre bastante tiempo entre la aceptación y la publicación de un artículo, decides qué revista paga más o es más prestigiosa. Y deja que esa aceptación se mantenga. Al director de la otra revista simplemente le escribes una carta agradeciéndole la aceptación,

diciéndole que por error enviaste el artículo a un par de revistas y que la revista A ya lo ha aceptado. Pero que le darás a la revista B la primera oportunidad con tu próxima historia.

¿Les apagará eso? Probablemente no. El hecho de que otras revistas acepten tu trabajo no hará sino abrirles el apetito para futuros reportajes. El éxito genera éxito. Los editores quieren publicar a escritores que ya han tenido éxito con su trabajo.

Ya he descrito anteriormente la carta que uno debe enviar a un editor, pero me repetiré aquí, porque creo que es bastante importante. Antes de entrar en la carta, te advertiría que no elogies tu trabajo ni lo denigres escribiendo, por ejemplo, "todavía necesita trabajo, pero creo que puedo trabajar con un editor para mejorarlo". El editor al que envíes esta misiva pensará: "sí, pero no este editor, imbécil".

Elogiar tu trabajo tiene el mismo efecto. Le estás diciendo al editor lo maravilloso que eres e intentas que se sienta culpable por haber rechazado "el mejor trabajo que he hecho". El director no necesita que le hagas sentir culpable; necesita un buen trabajo para el próximo número de la revista. Con esa frase en tu carta de presentación, espera un rechazo.

La carta de presentación debe ser la siguiente

"Querida...

Le adjunto un relato corto, titulado ... que consta de aproximadamente ... palabras, junto con un sobre franqueado y con su dirección.

Me interesaría conocer sus impresiones sobre la obra.

Gracias, me quedo,

Atentamente,"

Hoy en día los ordenadores pueden darte un recuento exacto de palabras, así que si lo sabes, ponlo. Si no, calcula unas 250 palabras por página, a doble espacio. Debes enviar el trabajo a doble espacio.

En la carta anterior he omitido una cosa importante. Si usted ha sido publicado antes, a continuación, poner en esa información, tales como:

"He publicado relatos anteriormente en:"

Y enumere las revistas o publicaciones periódicas. Si ha publicado algún libro, indíquelo también. Hoy en día se pueden formatear las cartas en el ordenador para que incluyan todas las credenciales y sólo haya que rellenar el nombre del editor o de la revista. Cuantas más credenciales, mejor, pero aun así, todo depende del trabajo que estés presentando. Ese es el criterio más importante.

Si escribes varios relatos cortos y los envías, lleva un registro y crea archivos para cada relato, ya sea en papel o en el ordenador. No querrás perder tiempo y dinero enviando un relato a un editor que ya lo ha rechazado. Pensará que eres un completo aficionado.

Por último, no te preocupes por los rechazos. Todos los escritores famosos han sido rechazados. F. Scott Fitzgerald, antes de triunfar, empapelaba sus paredes con cartas de rechazo. Al principio puede que recibas cartas de rechazo. Son las peores, porque el editor no tiene ningún interés real en el trabajo actual y, probablemente, en el futuro. Pero si tu obra toca alguna fibra sensible, puedes recibir una carta de rechazo personal en la que te digan, en esencia, "no publicaremos esta historia, pero nos interesaría ver otros trabajos". Con una carta así, puedes enviar otros relatos a este editor, recordándole, en tu carta de presentación, que pidió otros relatos tuyos.

Sobre todo, no se desanime. Si su trabajo es rechazado continuamente con papelitos impresos, vale la pena dejarlo a un lado y volver a examinarlo detenidamente. Quizá el trabajo no sea publicable; quizá no estés dando lo mejor de ti. Debes examinar tu trabajo con detenimiento y la mayor objetividad posible.

Cuando te aceptan, sabes que estás en el buen camino. Tuve un estudiante que recibía un rechazo tras otro. Yo había leído su trabajo y corregido algunas partes después de los rechazos. Su escritura era sólida y le animé a que siguiera enviando sus historias. Tarde o temprano llegaría algo bueno. Entonces le aceptaron en The Missouri Review. Esto abrió las compuertas. En el último recuento, se acercaba a la veintena de relatos publicados en revistas.

PARTE CATORCE
CONSEGUIR UN AGENTE

1. DÓNDE ENCONTRAR UN AGENTE

La buena noticia es que, para presentar relatos cortos, en realidad no se necesita un agente. Los editores echarán un vistazo a tu obra, sobre todo los de pequeñas revistas literarias y universitarias. Sin embargo, presentar una novela sin agente es harina de otro costal.

Es prácticamente imposible enviar un trabajo a una editorial importante sin representación. Si consulta el Writer's Market, que publica una lista de la mayoría de las editoriales, verá que son muy pocas las que aceptan obras no solicitadas. Puede que algunas editoriales pequeñas quieran ver obras de autores inéditos, pero las grandes no están realmente interesadas. Si eres un escritor suficientemente bueno, ya te habrás buscado un agente que te represente. Sin un agente, muchas editoriales ni siquiera abren el sobre que contiene tu trabajo y se limitan a devolverlo.

Entonces, ¿cómo se consigue un agente? Hay muchos agentes en todo el país. La mejor representación, en mi opinión, es un agente de Nueva York, que esté en el centro de las cosas en la Gran Manzana, el centro editorial de América.

Pero antes de seguir adelante, surge la pregunta: ¿cuándo se debe buscar representación? Mi opinión es la siguiente: si está trabajando en su primera novela, sea paciente y espere a terminarla antes de po-

nerse en contacto con un agente. Asegúrese de que puede terminar su obra. Si no has publicado, es mejor que muestres todo el trabajo posible. Una novela terminada es mejor que una novela que conste de unos pocos capítulos. Los editores y agentes quieren ver de qué eres capaz, y saben que, aunque los primeros capítulos muestren un buen trabajo, no hay garantía de que el resto de la novela esté a la altura.

Por lo tanto, con su primera obra, o si no ha publicado antes, espere a terminar la obra antes de ir a por un agente. Esto no significa que deba enviar al agente toda la novela, sino que debe estar preparado para hacerlo si el agente así lo desea. Debería enviar algunos capítulos de muestra que representen el principio de la obra. Yo enviaría al menos 100 páginas y una sinopsis del resto del libro, capítulo por capítulo. No tiene por qué ser un esquema completo de todo lo que ocurre en cada capítulo, pero debe dar al agente información suficiente para juzgar hacia dónde se dirige la obra.

Writer's Market ofrece una lista de agentes dispuestos a estudiar obras de escritores inéditos. Por lo general, estos agentes mencionan las obras que ya han representado. Si un agente sólo representa novelas románticas, no le envíe una novela policíaca seria. Intente adaptar su obra a los intereses del agente.

Puedes probar con algunas de las agencias más grandes de Nueva York. Para encontrarlas, basta con echar mano de las Páginas Amarillas telefónicas de Nueva York. Cuando trate con agentes importantes, yo no les enviaría material directamente. Yo escribiría una carta de solicitud en la que describiera la novela que ha terminado y les preguntara si les gustaría ver algo de su trabajo. Puedes decir que estarías encantado de enviar entre 70 y 100 páginas y una sinopsis del resto de la novela. ¿Quién sabe? Puede que captes el interés de un agente, que te pedirá ver tu trabajo.

El trabajo en red es bueno para un escritor inédito. Puede asistir a una conferencia de escritores y conocer allí a agentes literarios, o conocer a escritores publicados que estarán encantados de sugerirle un agente si consideran que su obra es lo bastante sólida para ser publicada. Esté al tanto de lo que se cuece en las universidades e institutos locales. A menudo se celebra algún tipo de conferencia de escritores. Vaya y conozca así a agentes y escritores publicados. Consigue algunos nombres y recomendaciones. Es una buena manera de abrir puertas.

Otra forma es publicar relatos cortos, incluso en las revistas más pequeñas. Los agentes están siempre a la caza de nuevos talentos y algunos leen religiosamente estas publicaciones periódicas, en busca de un nuevo escritor interesante. El estudiante que había publicado cerca de veinte relatos que mencioné en una sección anterior, consiguió que un agente importante se pusiera en contacto con él después de que se publicara uno de sus relatos.

Si no puede conseguir un agente en Nueva York, pero sí una agencia más pequeña o incluso una agencia unipersonal en algún lugar de Estados Unidos que le represente, inténtelo con ese agente. Él o ella podrá presentar tu obra a varias editoriales y, una vez allí, depende de un editor aceptarla o rechazarla. Eso es lo importante, hacer llegar tu novela a un editor que pueda tomar algún tipo de decisión al respecto. Es posible que no pueda aceptarla por sí solo, pero puede pasarla a un editor más veterano. Entonces tendrás una buena oportunidad de que te publiquen la novela.

Por lo general, un agente se lleva el diez o el quince por ciento de todo el dinero ganado por el libro como comisión. El quince por ciento se está convirtiendo en la norma, y es lo que usted debe esperar pagar como comisión. Si le aceptan como cliente, le sugiero que no firme ningún contrato con el agente, excepto por un periodo corto

y limitado de seis meses a un año. Incluso un año puede ser mucho, pero si el agente insiste en este periodo de tiempo y usted confía en que tiene fe en la novela, firme el contrato.

Según mi experiencia, un agente "adorará" tu trabajo hasta que empiecen a llegar las cartas de rechazo. Aunque usted tenga fe en su obra, el agente puede perder rápidamente el interés. Puede que piense que está perdiendo tiempo y dinero enviando la novela después de varios rechazos, y puede que simplemente pierda la fe en la novela y en usted como escritor. Si este es el caso, no querrás quedarte atrapado en un contrato de tres años con alguien que ha metido tu manuscrito en un cajón mientras dure el contrato.

La mejor manera de tratar con el agente es mediante un apretón de manos o un acuerdo verbal. Dígale que le dará tiempo suficiente para enviar el manuscrito a varias editoriales y que usted se mantendrá al lado de la agencia durante ese tiempo. Si el agente te dice: "Necesito al menos seis meses", podéis llegar a un acuerdo verbal. El agente y tú debéis tener algún tipo de vínculo; no trates con un agente que no te guste, porque al final saldrás perjudicado. Es muy importante que mantengas tus sentimientos abiertos en este sentido.

2. VENTAJAS DE UNA PRIMERA NOVELA

Es difícil que te publiquen si has escrito una novela seria, en lugar de una estrictamente atractiva para un público de lectores de bestsellers, que quieren "evasión" en forma de basura. Las probabilidades de que se publique una primera novela son prohibitivas, pero no imposibles. Las editoriales publican libros constantemente; para eso están en el negocio.

En cierto modo, la primera novela tiene más posibilidades que una segunda novela, escrita por un autor publicado, que no ha llegado a ninguna parte. Supongamos que un editor está decidiendo entre su novela, que le gusta, y otra que es una incógnita en cuanto a ventas. Puede que no despegue o que se dispare a las listas de los más vendidos. ¿Quién sabe? Por otro lado, tiene una segunda novela de un autor cuyas ventas del primer libro rondaron los 3.000 libros. Es muy posible que el editor elija su obra. El otro autor no tiene un buen historial y las expectativas de ventas pueden ser las mismas.

En los tiempos que corren, los editores no llevan a los novelistas a la espera del gran libro. Quieren beneficios desde el principio. En este sentido, una primera novela tiene más posibilidades de ser publicada si el editor considera que puede atraer a un gran número de

lectores, o al menos recuperar el anticipo más algunos beneficios para la casa.

PARTE QUINCE

EL CONTRATO Y EL ANTICIPO DEL LIBRO

1. LA ACEPTACIÓN

Has escrito una buena novela y has puesto toda tu alma en ella. Has tardado más de un año en escribirla. Has sacrificado tiempo, familia y amigos para escribirla. Lo has revisado cuidadosamente, a menudo levantándote en mitad de la noche con nuevas ideas sobre un personaje o una situación. Por eso, cuando lo enviaste a un agente, sabías de corazón que habías hecho todo lo que podías con la obra.

El agente al que se la envías está de acuerdo. Quiere representarte a ti y a tu novela. Aceptas que te represente y empieza a enviarla a las editoriales. Es rechazada por las cinco primeras editoriales, pero algunas de las cartas de rechazo son alentadoras. A los editores les gusta la obra, pero tienen miedo de arriesgarse con esta novela seria, por razones de dinero.

Entonces, una mañana, sentado en el trabajo, recibes una llamada de tu agente. Te dice que la editorial X House ha aceptado tu novela. Te incorporas; ¿has oído bien? Es cierto, te dice tu agente, pero hay un problema. Te ofrecen 7.500 dólares de adelanto, y él cree que no es suficiente.

Inmediatamente, te sientes ansioso. Quieres gritarle al agente, coge los 7.500 dólares, no eches a perder el trato. Dios mío, ¿y si cambian de opinión? Pero el editor no rechazará la obra por unos miles

de dólares más, te asegura el agente. Lo intentará por 12.500 dólares y se conformará con diez mil.

"¿Estás seguro?", dices con voz entrecortada, "¿estás seguro de que no lo rechazarán si pides más dinero?".

El agente le asegura que sabe lo que hace. Tú no estás tan seguro, pero no está en tus manos.

Esa es una de las ventajas de tener un agente. Puede mostrarse tranquilo y desapasionado con tu trabajo; puede pedir más dinero y convertir la conversación en un negocio, ni más ni menos. Tú no puedes hacer esto. Si te enfrentaras a la editora de la misma editorial a solas, sin representación, y te dijera: "te daremos un adelanto de 1.000 dólares, pero publicaremos el libro", estarías agarrando el bolígrafo para firmar el contrato. Incluso habrías firmado si te hubieran dicho que no habría adelanto, pero que tu novela se publicaría. Quieres ver tu nombre en la portada y en el lomo del libro. Quieres ser un novelista publicado. Quieres... quieres...

Tras la llamada de tu agente, eres un manojo de nervios. A veces confías en él y otras, normalmente en mitad de la noche, te despiertas tentado de llamarle a su casa y rogarle que acepte los 7.500 dólares y no ponga en peligro el trato. Son las tres de la mañana y descuelgas el auricular, entonces se impone algún tipo de cordura. No haces la llamada.

Una semana después, el agente vuelve a llamar. Dios mío, ha echado a perder el trato, piensas al oír su voz. No parece muy contento, su tono es plano. Le saludas y esperas las malas noticias.

"Les dije que 7.500 dólares era imposible; pedí 12.500 dólares", dice.

"¿Sí?" Apenas puede reconocer su propia voz.

"No se lo tomaron muy en serio; diablos, se han forrado con un par de sus grandes libros, así que seguí adelante. Bueno, hicimos un

trato. Usted va a obtener $ 10.500. "

No sabes qué decir.

"Espero los contratos después del fin de semana. En cuanto los tenga, te los enviaré para que los firmes por correo prioritario. Podría enviarlos por Fedex, pero no hay prisa. El libro no saldrá hasta dentro de varios meses".

Estás de acuerdo en que el correo prioritario será suficientemente rápido. Te despides, le das las gracias y cuelgas el teléfono. Se te pega la camisa. Jesús, piensas, si alguien me viera ahora, Mr. Cool, sólo un manojo de nervios. Un completo desastre.

Pero pronto estás silbando una melodía feliz. Tu novela se va a publicar y, lo que es más, el editor loco te va a dar dinero para que tu sueño se haga realidad. De hecho, te pagan por publicar tu novela. Eso es lo más loco de este negocio de los libros.

2. EL CONTRATO DEL LIBRO

No hace falta contratar a un abogado para que revise el contrato de un libro si tienes un agente con experiencia. Él o ella puede asesorarle adecuadamente. La mayoría de los contratos son estándar, con pocas diferencias de unos a otros.

Básicamente, esto es lo que vas a buscar:

a. La cuantía del anticipo.

b. Cuándo se pagará el anticipo. Normalmente, la mitad a la firma del contrato y la otra mitad cuando el editor acepte el manuscrito terminado. Si la novela ya está aceptada, no hay problema.

c. Derechos de autor. El acuerdo habitual sobre derechos de autor es el siguiente: usted recibe el 10% del precio de portada por los primeros 5.000 ejemplares, el 12,5% por los siguientes 5.000 ejemplares vendidos y el 15% a partir de entonces por todas las ventas. Esto se aplica a los libros de tapa dura.

En el caso de los libros de bolsillo, los precios pueden variar. Pueden oscilar entre el 6% y el 8% para un número determinado de libros, que puede ser de 50.000 o más, y luego subir del 6% al 8% o del 8% al 10%, que es un porcentaje elevado en el mundo de las novelas de bolsillo. Muchos contratos exigen un porcentaje estándar, como el 6% o el 8%, independientemente del número de libros vendidos.

Los acuerdos sobre derechos de autor no son inamovibles. Si eres un escritor de superventas, la editorial puede empezar pagándote el 15% del primer libro de tapa dura que vendas. Pero si es la primera vez que escribe un libro, espere el acuerdo estándar del 10, 12,5 y 15%.

Hemos mencionado el precio de portada. Así es como se determinan los derechos de autor. Si el libro tiene un precio de 20 dólares y a usted le corresponde el 10%, recibirá 2 dólares por libro. Esto es así incluso si una gran cadena vende el libro con un 40% de descuento por 12 $. Usted sigue recibiendo 2 $ por libro, que es el 10% del precio de cubierta.

d. Derechos de autor a su nombre.

e. Cuándo se publicará el libro; normalmente se inserta una fecha externa en el contrato, y el editor se da nueve meses o un año o el margen de maniobra que le resulte más cómodo.

f. El 50% de los derechos de edición en rústica son para usted y la otra mitad para la editorial. Por lo tanto, si los derechos de edición en rústica se venden por 60.000 dólares, usted recibe 30.000 dólares. El mismo porcentaje es habitual para los derechos del club de lectura.

g. 100% de los derechos cinematográficos para ti. Esto es lo habitual, lo que significa que si el libro se vende al cine por un millón de pavos, es todo tuyo, chaval.

h. En caso de que el libro deje de imprimirse, usted tiene derechos de reversión sobre la obra. Supongamos que el libro se publica en marzo de 1997 y se hace una única tirada de 10.000 ejemplares. Las ventas acaban siendo 8.575 y no hay segunda tirada.

Es decir, los ejemplares que no se venden se rebajan drásticamente de precio y se entregan a librerías o grandes cadenas de librerías para que los vendan a 3,95 dólares en lugar de los 19,95 dólares ori-

ginales. El editor debería informarle de la reposición del libro y ofrecerle la venta de ejemplares a un precio muy reducido, quizás 1 o 2 dólares por libro.

Ahora introduzca los derechos de reversión. Si notifica por escrito a la empresa que desea que reimprima el libro y no acceden a hacerlo, al cabo de seis meses los derechos del libro revierten a su nombre. En esencia, el libro vuelve a ser tuyo y puedes hacer lo que quieras con él.

Normalmente, con un libro descatalogado, bastará una simple carta solicitando los derechos de reversión. A menos que el editor tenga otros planes para el libro, te devolverán los derechos por carta.

i. Debería recibir diez ejemplares gratuitos del libro en el momento de su publicación.

Habrá otras cláusulas en el contrato estándar, que cubren todo tipo de eventualidades, pero de nuevo, si tienes un agente experimentado, no habrá ningún problema en firmar el contrato y estar protegido como autor.

A medida que el mundo editorial se adentre en la era electrónica, habrá otros posibles derechos que se puedan negociar, como poner el libro en cinta de audio, CD Roms de la obra, etcétera. Muchos de estos derechos son negociables. Debido a estas complicaciones, le sugiero encarecidamente que se afilie a The Author's Guild.

3. EL GREMIO DE AUTORES

El Gremio de Autores es una organización dedicada exclusivamente a los escritores y sus intereses. Han luchado por los autores en muchos frentes, como una mayor protección de los derechos de autor por parte del Congreso y contratos más liberales por parte de los editores. Es la mayor y más antigua asociación de autores publicados de Estados Unidos.

Es una organización a la que merece la pena afiliarse. Además de un boletín que se publica varias veces al año con información sobre las novedades de los miembros, noticias sobre editoriales, asuntos jurídicos relacionados con los autores y un tablón de anuncios para los miembros, ofrece a éstos asistencia en asuntos jurídicos y profesionales. Son especialmente útiles con la información relativa a los contratos de libros.

Los requisitos son los siguientes: Puede afiliarse al Gremio cualquier autor que haya publicado un libro en una editorial estadounidense establecida en los últimos siete años; que haya publicado tres obras de ficción o no ficción en una publicación periódica de circulación general en los últimos 18 meses; o que, en opinión del Comité de Afiliación, tenga derecho a afiliarse debido a su prestigio profesional. Cualquier autor que tenga un contrato con un editor para una

obra aún no publicada puede unirse al Gremio como Miembro Asociado. La cuota del primer año es de 90 dólares.

El Author's Guild se encuentra en 330 West 42nd Street, 29th floor, Nueva York, NY 10036.

4. PRENSAS DE VANIDAD

Una *vanity press* es una editorial que cobra a un autor por publicar su libro. En otras palabras, el escritor corre con todos los gastos del proceso de publicación. Esto puede suponer mucho dinero, a menudo miles de dólares por una tirada limitada de 1.000 o 2.000 ejemplares.

Si su obra es rechazada y no consigue un editor para su novela, la vía de la prensa de vanidad puede sonar seductora. Al fin y al cabo, tendrá un libro con su nombre como autor en la portada. Sin embargo, nuestro mejor consejo es que no recurras a una editorial de vanidad. Mi consejo tiene varias razones de peso.

En primer lugar, estás pagando para que te publiquen un libro. Esto es estrictamente una maniobra de aficionado, que le dice al mundo que no tienes el talento necesario para que un editor acepte tu novela. Cualquiera que vea una novela de una editorial de vanidad sabe que es un trabajo de calidad inferior; de lo contrario, el autor no tendría que pagar para que imprimieran la novela.

En segundo lugar, supongamos que una imprenta de vanidad imprime 2.000 ejemplares de su novela. ¿Qué va a hacer con ellos? Algunas de estas imprentas, como parte del incentivo para que recurra a ellas, anuncian que le ayudarán con la distribución de la novela. Ahora bien, la distribución de una novela o de cualquier li-

bro publicado es clave para su éxito. Las editoriales establecidas (no las prensas de vanidad) tienen recursos para la distribución, ya sea a través de sus propios vendedores o de empresas como Ingram o Baker and Taylor. Lo que hará una imprenta de vanidades es simplemente enviar algunos ejemplares a cadenas, pidiéndoles que compren la novela.

Ninguna cadena de librerías lo hará. Su venta más difícil es una novela que no sea un bestseller. Desde luego, no se ocuparán de una novela publicada por una editorial de lujo. Así que olvídate de la distribución. Puedes meter los libros en el garaje y vender un par a amigos y parientes, eso es todo. Y pagar el préstamo que pediste para publicar el libro.

En tercer lugar, no recibirás críticas. Ningún periódico o revista va a reseñar una novela de prensa de vanidad. ¿Por qué no? Para empezar, supongamos que la reseñan. ¿Dónde encontrará el público el libro? ¿En su salón, apilado contra la pared? Si el libro no está en el mercado, no será reseñado.

Por último, al venderte a una editorial de lujo, renuncias a ser un escritor serio. Es mejor tener un manuscrito inédito en el armario que un libro impreso que nadie quiere leer. Enseñárselo a la familia o a los amigos puede impresionar a los pocos que de todos modos no leen y no sabrían distinguir entre un libro autopublicado y un horno microondas.

Si no consigue publicar su novela, es posible que no sea lo bastante buena o que no haya dado lo mejor de sí misma. O que el mundo editorial no reconozca tu talento. Es una posibilidad. Si tu trabajo es lo suficientemente bueno, alguien en algún lugar reconocerá tu habilidad y tu poder como escritor. Es posible que una editorial no quiera publicar esta novela en concreto, pero esté interesada en ver futuros trabajos.

Puede llegar un momento en que la novela haya sido rechazada por una docena de editoriales y el agente considere inútil enviarla a más casas. Entonces hay que tomar una decisión: buscar otro agente o retirar la novela. Pero sea cual sea la decisión que tome, no debería incluir la publicación de la novela por su cuenta.

Cuando la gente me habla de toda la basura que hay en las librerías, les digo que es lo mejor que consiguen los editores. Aunque tus escritos sean mejores que los que se publican hoy en día, debes darte cuenta de que el mundo de la escritura y la edición es subjetivo y, a veces, los trabajos buenos simplemente no se publican. No se rinda. Sigue escribiendo. Si eres lo bastante bueno, acabarás abriéndote camino.

PARTE DIECISÉIS
ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

A lo largo de esta obra, he intentado dar consejos prácticos a escritores principiantes y aspirantes, desde el punto de vista de un escritor que ha estado en las trincheras. En mis relaciones con editores, agentes y editoriales, he aprendido mucho sobre el mundo editorial y, lo que es más importante, sobre mí mismo.

Ser escritor es algo más que ser alguien que pone palabras en hojas en blanco. Es una actitud, una forma de ver el mundo y de verte a ti mismo, que te distinguirá de quienes nunca compartirán la alegría y, sí, la agonía de completar una obra, ya sea un cuento o una novela.

En esta obra he intentado compartir mis sentimientos sobre la profesión. He intentado mostrar que ser escritor es abrirse a todas las experiencias humanas, comprender y no juzgar, asombrarse y no moralizar. Si estás en una cruzada, entonces escribe tratados o preséntate a las elecciones. Si te interesa el espíritu humano, los sentimientos que todos compartimos, entonces escribe ficción.

Hazlo lo mejor que puedas. Repito este consejo. Escribe la verdad como mejor la conoces. Crea personajes que vivan y respiren, ponlos en situaciones en las que conmuevan y a veces asombren al lector y a

ti mismo. Si haces todo esto, si además tienes talento, entonces a mi modo de ver eres un triunfador tanto si te publican como si no. Si te esfuerzas y fracasas, y lo haces lo mejor que puedes, quién no podrá admirarte por el esfuerzo. El proceso de escribir es la alegría de escribir; terminar la novela es la culminación de tu trabajo, y que te la publiquen no es más que la guinda del pastel.

AUTORES TRATADOS EN ESTE LIBRO

(Las negritas indican que se cita al autor)

Adams, Alice
Algren, Nelson
Allen, Woody
Anderson, Jack
Asimov, Isaac
Atwood, Margaret
Auden, W.H.
Austen, Jane
Baldwin, James
Balzac, Honore
Beattie, Ann
Bellow, Saul
Blaylock, Jim
Bradbury, Ray
Bronte, Charlotte
Bronte, Emily
Brunson, Doyle
Bunin, Iván
Camus, Albert

Capote, Truman
Carver, Raymond
Cheever, John
Chéjov, Antón
Clarke, Arthur C.
Conrad, Joseph
Dick, Philip
Dickens, Charles
Dos Passos, John
Dostoievski, Fiódor
Doyle, Arthur Conan
Dreiser, Theodore
Eliot, T.S.
Ellsberg, Daniel
Exley, Frederick
Farrell, James T.
Faulkner, William
Fitzgerald, F. Scott
Friedman, Roy
Gallant, Mavis
Greene, Graham
Grisham, John
Hailey, Arthur
Hammett, Dashiell
Hemingway, Ernest
Higgins, George V.
Howard, Clark
Jeter, K.W.
Jones, James
Joyce, James

Kafka, Franz
Kamstra, Jerry
Kazan, Elia
Keats, John
Kerouac, Jack
Koestler, Arthur
Lahr, John
Lewis, Sinclair
Malamud, Bernard
Mann, Thomas
Marlowe, Christopher
McCullers, Carson
Melville, Herman
Mitchell, Margaret
Nabokov, Vladimir
Oates, Joyce Carol
O'Connor, Flannery
Olsen, Tillie
Orton, Joe
Orwell, George
Porter, Katherine Ann
Powers, Tim
Proust, Marcel
Remarque, Erich Maria
Roth, Philip
Salas, Floyd
Salinger, J.D.
Saroyan, William
Santayana, George
Sayers, Dorothy

Shakespeare, William
Sheldon, Sidney
Silberstang, Edwin
Simenon, Georges
Sinclair, Upton
Spenser, Edmund
Stein, Gertrude
Steinbeck, John
Stendhal (Marie Henri Beyle)
Talese, Gay
Thackery, William Makepeace
Thomas, Dylan
Thompson, Hunter
Thoreau, Henry
Tolstoi, Leo
Trevor, William
Turguéniev, Iván
Twain, Mark
Updike, John
Uston, Ken
Williams, Tennessee
Wilner, Herbert
Wolfe, Thomas
Wolfe, Tom
Yeats, William Butler

ACERCA DEL AUTOR

Edwin Silberstang (1930-2012), célebre autor novelas y libros sobre juegos de azar, falleció a los 82 años. Escribió más de 50 libros, entre ellos «Playboy's Book of Games», «The Winner's Guide to Casino Gambling» y «Winning Casino Craps». Silberstang fue un destacado experto en juegos de azar y trabajó como consultor en la película de 1987 «Big Town». Sus novelas más famosas fueron «Rapt in Glory», una novela policíaca, «Nightmare of the Dark», una historia de supervivencia al Holocausto, y «Snake Eyes», ambientada en un casino de Las Vegas. Nacido en 1930, Silberstang estudió en la Universidad de Michigan y en la Facultad de Derecho de Columbia antes de servir en una unidad de contraespionaje del ejército. Se incorporó al bufete de su padre y se convirtió en autor a tiempo completo en 1972. Le sobreviven una hermana, dos hijos, una hija y cinco nietos.